دراسات

أعمال السيد حافظ المسرحية
من الفهم والتفسير إلى صناعة الوعي

إعداد الدكتور: مفتاح خلوف
أستاذ النقد المسرحي والدراما
كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي
جامعة محمد بوضياف - المسيلة – الجزائر

الكتاب : دراسات – أعمال السيد حافظ المسرحية من الفهم والتفسير الى صناعة الوعي

الكاتب : د. مفتاح خلوف – أستاذ النقد المسرحى والدراما - الجزائر

الناشر: مركز الوطن العربى "رؤيا"

البريد الالكترونى : justhappy_man2000@yahoo.com
Hafez66@live.com

تليفون: ٠١٢٨١١١١٨٧٥ – ٠١١١٦٤٠٩٥٦٨

الناشر : " العنــوان " للنشر والتوزيع - **الشارقة مويلح ص.ب:**

alenwan10@gmail.com

الناشر: دار الطباعة الحرة للطباعة والنشر

تليفون : ٠٣ / ٤٨٦٠٠١٢

الطبعة الأولى : القاهرة ٢٠٢٠

رقم الإيداع : ٧٧٥٤ / ٢٠٢٠

دار الكتب والوثائق القومية

إدارة الإيداع القانونى

الترقيم الدولى : I.S.B.N 978 – 977 – 715 – 941 - 3

الغلاف :

تصميم وإخراج : خالد شعبان

الإشراف على التنفيذ : الأستاذ / احمد حافظ

الجمع والصف الالكترونى : وحدة الكمبيوتر بالمركز

تنفيذ : خالد شعبان

مكتبة ليلى : القاهرة– ش جواد حسنى – أمام بنك ناصر– متفرع من ش قصر النيل

تليفون: ٠١٠١٧٥٧٦١٥٩

مكتبة أكمل: الاسكندرية ١٨١/ ١٨٣ شارع أحمد شوقى – رشدى

تليفون: ٠٣٤٥٥٧٣٥٢

جماليات الحوار في مسرح الطفل عند السيد حافظ بين القيمة المعرفية والمتعة الجمالية مسرحية {سندس } أنموذجا

كلمة فى حق الكاتب الكبير السيد حافظ

المؤلف

السيد حافظ قلم مائز في حقل الإبداع العربي يحمل مشروعين فكريين واحد في الكتابة الروائية وآخر في الكتابة المسرحية تمتاز كتاباته بروح العصر الذي تمازجت فيه الأجناس الأدبية فلا غنى للدراسات الأدبية عن مادته الإبداعية بكافة أشكالها وفروعها المختلفة. فهي مورد نفيس لكل من يريد أن يتزود بالمعارف الثقافية الرفيعة ومعين خصب لكل قارئ ناقد يريد أن يتميز بقراءاته ليحلق بها في أرحب الآفاق الثقافية والمعرفية . ويقف المشتغلون في كل مجالات العمل المسرحي إبداعا ونقدا على مدى أهمية المادة الأدبية والفنية التي يقدمها قلم السيد حافظ التي تتحول على مدى سيرورتها الجمالية إلى تجليات لإنتاج جديد متجدد تقدم محصولا إبداعيا يستعصي على التقليد ويرفض أن يتجلبب في ثوب القديم تتمازج فيه أجناس الأدب لتحول إلى اللا أجناسية إستعدادا لتكوين ثم لتخليق جنس من جنس آخر لا يعدو إلا أن يكون تطويرا للكتابة العربية.

أولا : بطاقة فنية للمسرحية :

تشكلت المسرحية من فصلين ، الفصل أول تشكل من ستة مشاهد، الفصل الثاني تشكل من أربعة مشاهد، وتتخلل المشاهد والفصول وقفات استعراضية وغنائية.

في المسرحية شخصيات عدة، الطفلة سندس وهي الشخصية البطلة وشخصيات أخرى مثل : ليزا أم ليزا ، الشاويش، الأطفال، الشرطي، أبو سندس، أبو صالح، أبو خليل، أبو عدنان، السلطان، عباس الوزير، قاضي القضاة، رئيس الأطباء، العصابة، رجل، الحارس ، وهناك شخصيات نباتية، حيوانية: النهر، الشجرة، الصيف، مجموعة حيوانات.

المسرحية للفئة العمرية من عمر ٦- ١٢سنة، وهي ملائمة لهذه الفئة، وهي مسرحية منهجية مدرسية.توفر نصها على جملة من القيم الإنسانية، كالتعارف، والتعاون، والمحبة، ومساعدة الآخر، وحب الوطن، والعمل الجاد، والإيمان بالقضية الفلسطينية ، وتنمية الذوق الجمالي.

ثانيا : ملخص المسرحية

تعالج المسرحية موضوعا يتعلق بالأرض، تسير أحداثه وفق خطين دراميين، يتحدان عند الانقلاب الدرامي الأخير، ورغم ذلك فكل ما في هذا النص المسرحي المدرسي، بدا مترابطا بما يخص الموضوع. حيث تبدأ أحداث المسرحية وفق الخط الدرامي الأول في منطقة ريفية تعيش فيها سندس يتيمة الأم مع مجموعة من الجيران والفتية، بعيدا عن أبيها المسافر لأسباب مجهولة، تشتغل في الحقل كعادة أهل منطقتها، تسكن بيتا متواضعا وجميلا ورثته عن والديها اللذين ورثاه عن الأجداد، ولكنها تتفاجأ بزيارة غريبة من امرأتين غريبتين: ليزا وأم ليزا اللتين تظاهرتا بالضيافة ليوم أو يومين ثم ترحلان، فأحسنت وفادتهما لكنهما رفضتا الرحيل بحجة أن ليس لهما منزل يأويهما، وأنهما قمتا ببعض أشغال الترميم والطلاء، فيطلبان منها تعويضا ماديا فلا تستطيع فتتعللان بذلك بغية البقاء.

فتضطر البنت سندس إلى تقديم شكوى للشاويش قصد إخراجهما، ولكنه وللأسف يقف إلى جانبهما، فتضطر إلى لم

الشمل والدعوة إلى الوحدة، فلا تفلح في ذلك لأن كل الذين ظنت أنهم سينصرونها مهتمون بقضاياهم الخاصة فقط.فتكرر المحاولة مرات ومرات.

أما الخط الدرامي الثاني فتجري حوادثه في قصر السلطان محمود، الذي يكلف وزيره بإحضار الأطباء لعلاج الأميرة عين الحياة.وفي خضم ذلك قاضي القضاة على السلطان ليخبره أن غرباء استولوا على غابة الصنوبر فيتشتت السلطان بين إحضار الزعفران لشفاء الأميرة أو تجهيز جيشه لطرد الغرباء الذين يدعون أنهم يملكون مستندات على ملكيتهم للأرض.فيرصد مكافأة لمن يحضر الزعفران: بيت و أرض و حصان ومبلغ مالي هام.

وهنا يتحد الخطان الدراميان حين يطلب من سندس أن تحضر الزعفران الجبلي، الذي يوجد خلف النهر.لكنها تصطدم بعائق أن عبور النهر صيفا من المحال، فيجب عليها أن تلم الشمل لتشكل قوة خارقة، تعبر بها النهر لإحضار العلاج.وهنا ينتهي الفصل الأول.

في الفصل الثاني تتعاطف الطبيعة مع سندس : النهر والصيف والشجرة.ويخبروها أن الحل يكمن في اتحاد بني جلدتها وتجمعهم والنفخ في أيدي بعضهم حتى يتجمد النهر.وهنا تتوسل سندس إلى : أبو صالح، أبو خليل، أبو عدنان للاتحاد من أجل تجمد النهر للعبور من أجل جلب العلاج.

وفي خضم سعيها لا تتخلى عن مطالبتها ليزا وأم ايزا بالخروج من البيت، وفي هذه اللحظة تلجأ أم ليزا إلى إحداث الفتنة بين أبي صالح وأبي خليل وأبي عدنان حول المحصول الزراعي وأسعار بيعه حتى لا تتم الوحدة.

عندها يتفاجأ الجميع بظهور "أبو سندس" بعد طول غياب فلا يعرفه السلطان ويظنه غريبا جاء بالعلاج ولكنه يعرفه بنفسه ويخبره أنه جاء ليطالب ببيته في غابة الصنوبر الذي أخذته ليزا وأم ليزا فيكتفي السلطان باقتراح منح السلاح لأبي سندس ومقاتلته الأعداء وحده وعدم الاتحاد معه خوفا على كرسي الملك.

وهنا يخرج أبو سندس إلى الشعب والرعية، بمعية سندس وأبي خليل وأبي عدنان وأبي صالح، فيشكلون وحدة يواجهون بها ليزا وأم ليزا وحاميهما الشاويش، فيخرجوهم من البيت.ثم يعبرون النهر ويحضرون الزعفران الجبلي فتشفى الأميرة عين الحياة ، وتعود الحياة إلى سالف عهدها الجميل.

ثالثا : انطباعات عامة عن الدرامية الحوارية للمسرحية

تعرض كل مجريات المسرحية وأحداثها، بلغة حوارية تراتبية، إذ تعرف كل شخصية ما ستقوله، وهي بالتالي تحفظ رؤيتها عن ظهر قلب، وتقوم بدورها المرسوم لها، كرؤية ثابتة لمسرحية مدرسية، التي نجد فيها التراتب بالحوار وأدوار الشخصيات، ويرسم المشهد المسرحي، بناء على حوار الشخصيات والأحداث تماما.

فالرحلة التي انطلقت من ريف سندس إلى فضاء القصر والنهر، رحلة بحثية عن الوطن الذي يسكننا وليس الوطن الذي نسكنه فقط ، إذ أصبح الواقع يعجّ بالفساد، ليتحول في نهاية المسرحية إلى الوطن الذي نبحث عنه،

وتنتهي المسرحية على حالة من الفرح والرقص والغناء فينشد الجميع ويرقصون.

ويتجلى ذلك في الحديث عن سرقة الأرض والبيت الأرض كرؤية واقعية، تقول سندس:

سندس : هذه المرأة سرقت منى بيتى وأرضى هى وابنتها وعصابتها.(١)

من خلال الحوار تتحول المسرحية إلى درس تاريخي قومي من المنهج الدراسي، ويبنى على معلومات موثقة أصلا، وهناك إشارة تاريخية إلى عملية السطو التي تمت من قبل بني صهيون على الأراضي المقدسة بمباركة انجلترا.

وهناك جزئية مهمة في المسرحية شكلت تيمة التكوين لها ألا وهي التغنى بالوطن، إذ لا يمكن أن يعيش الإنسان خارج وطنه الذي استقى منه كل شيء، وأول شيء هو الحب والمحبة بين الجميع، وإن طاقة الإنسان وجدت ملائمة، لتكون في وطنه الإنساني الأصلي على أرضه، لذا فمن

---

(١) السيد حافظ مسرحية سندس ص٣٢

واجب الإنسان أن يحافظ عليه، ويحميه، وينميه، ويجعله أفضل.إن هدف المسرحية هدف سام، لتكون حياة الإنسان على الأرض أجمل وأفضل، والمسرحية تدعو للمحبة والألفة. وإضافة إلى الموضوع التاريخي الرئيس في النص، فهناك مضامين أخرى، تشكل رؤية اجتماعية جيدة، كالتعارف و المحبةُ التي يجب أن تتشكل بين الناس وأهمية الأصدقاء والبعد عن الخلاف والأنانية والتفرقة.وأن المجتمع يبنى بالحب والنقاء.والمساعدة والتكافل والسلام.كما في المسرحية جملة من الرؤى الإنسانية، والتي تمثل الرقي والسمو الإنساني.

رابعا : فنيات الحوار وجمالياته :

يتميز الحوار المسرحي في مسرحية سندس بجملة من الميزات والخصائص تزيد من دراميته نوردها فيما يلي :

١- الإفصاح والإبانة:

يهدف الحوار المسرحي إلى خلق وسيط للتواصل بين الممثل/الكاتب وبين المتلقي/القارئ، ولذلك وجب أن يكون هذا الحوار مدونا بدقة معبرا، يكشف عن الفكرة التي يريد أن

يطرحها الكاتب، فلا يضيع جهده بين ثنايا الكلام، ومن سمات هذا الحوار:"ما حَسُنَ تركيبه، سَهُلَ قوله، وانفتح معناه عبّر تعبيرا ملائما، لذلك وجب التضحية بزخرف الكلام، وأناقته في سبيل المعنى"[1]

وتتطلب هذه السمة اجتناب الإطناب قدر المستطاع، وعدم ترك شخصيات العمل المسرحي تتحدث كثيرا، حديثا لا طائل من ورائه، لا يثري العمل المسرحي ولا يبين عن الشخصيات ولا ينمي الأحداث.

ولتوضيح ذلك نأخذ جزءا من الحوار الذي جرى بين "سندس" وليزا وأم ليزا

سندس : **أهلا وسهلا.**

آم ليزا : **أمك نامت**

سندس : **(وهى تضع براد الشاي على الموقد) لا.. أمى ماتت**

ليزا : **يا عينى**

سندس : **ولا عين ولا ليل.. ولا حزن.. أنا هنا مع**

---

(١) طه عبد الفتاح مقلد.الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥، ص ١٠.

جيرانى.. هما قرايبى.. هما اخواتى.. أعمامى.. وبأيدينا بنزرع القمح والورد والشجر.

آم ليزا : عايشة لوحدك فى البيت دا.

سندس : لا مع أبوى.. بس هو مسافر.

آم ليزا : (تضحك بخبث إلى ليزا) جميل

سندس : نعم

ليزا : قصدها.. ما حدش من الجيران بيسكن معاكي

سندس : الجيران كل واحد وله بيت.

آم ليزا : صح

سندس : له أرضه.. بيزرعها ويسقيها.

آم ليزا : وأنت

سندس : ليا أرضى.. بأزرعها وأراعيها.. وليا بيتي اللي ورثته عن أبويا وأمي اللي ورثوه عن جدي.[١]

رغم بساطة لغة الحوار – وهي قصد من المؤلف – الملائم لبساطة الشخصيات، إلا أنها كشفت عن بيئة فلاحية لا زال

(١) السيد حافظ مسرحية سندس ص ٥

أهلها يعتمدون على الزراعة.كما يكشف لنا بساطة بيت القروي، ومختلف الأشغال اليومية التي تقوم بها المرأة سويا ما الرجل، من جلب للماء وحرث وحصاد وحراسة، فهذه البنت اقتسمت مع جيرانها كل مشاغل الحياة الريفية.

وهنا تبرز فطنة الكاتب المسرحي ونباهته في أن ينطق شخصياته ما يريد دون أن تتجلى ذاته في الخطاب المسرحي، أو كشف ميولاته الشخصية، فيبين الفكرة دون أن يكشف ذاتيته، يقول: "حسين رامز:

"الدراما شكل من أشكال الفن، قائم على تصوير الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث، هذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار بين الشخصيات دون تدخل الفنان بالشرح أو برواية ما يحدث"(١)

يكشف الناقد في هذا القول عن قيمة الحوار في الكشف عن أحداث الحادثة أو الفكرة التي يعالجها الكاتب، وأهميته في إحداث المتعة لدى المتلقي، لأن المباشرة وسرد الأحداث

(١) حسن رامز محمد رضا.الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٢، ص ٢٧.

ينقص من قيمة العمل المسرحي والفرجة المسرحية، إذ تتحول المسرحية بذلك قصة تروى.

٢: مناسبة اللغة لموضوع المسرحية:

إن عنصر التشابك والتآلف من عناصر العمل المسرحي الناجح، وما إن ينفصل عن عنصر حتى يرتبط بعنصر آخر فلئن رأينا في العنصر السابق قيمة الإفصاح والإبانة في لغة الحوار وكيفية ولوجها في أعماق الحوار المسرحي، فإننا سنكشف هنا عن قيمة مناسبة اللغة لموضوع المسرحية، فطبيعة موضوع المسرحية تقتضي من المؤلف أن يغير لغة حواره، وأن يكيفها وفقه.

إذا، تختلف لغة المسرحية ذات الاتجاه الواقعي عن لغة المسرحية ذات الاتجاه التاريخي وعن ذات الاتجاه الرمزي، بل يمكننا أن نجزم القول بأن مجموعة من المسرحيات حتى وإن كانت من اتجاه واحد لنفرض أنه تاريخي، فإن اختلاف الحقبة التاريخية يفرض على منتج الخطاب المسرحي تغيير لغته، أو بالأحرى مستوى لغته، وطبيعة المعجم اللغوي المستعمل، فالقاموس اللغوي للعصر الجاهلي غير المتداول

في العصر الإسلامي وغير المتداول في العصر العباسي وغير المتداول عندنا حاليا.وفي هذا يقول توفيق الحكيم "فالموقف هو الذي يملي طبيعة الحوار، فيتلون الحوار بلون الموقف المسرحي"(١)

ومن مقتضيات تلاؤمه مع الموقف المسرحي أن يتلاءم مع الشخصية وفكرها، وموقفها (خاصة الشخصية البطلة) على اعتبار أنها حاملة الفكرة الرئيسة للموضوع.

ويمكن أن توضيح تلاؤم اللغة مع طبيعة موضوع المسرحية، من خلال هذا المقطع :

السلطان : **وبعد يا وزير..**

عباس : **يا مولاي.. العجب العجيب أننا طلبنا منهم أن يغادروا فلم يغادروا**

السلطان : **يجب أن يغادر هؤلاء الأغراب عن أرضنا.**

عباس : **لقد وضعوا أيديهم على غابة الصنوبر.**

السلطان : **أعلم هذا يا وزير ولابد أن هناك حلا.**

---

(١) توفيق الحكيم. فن الأدب. ص١٤١.

عباس : **الحرب يا مولاى.**

السلطان : **لا نستطيع أن نحاربهم.**

عباس : **والعمل**

السلطان : **نحدثهم.**

عباس : **وعدونا.**

السلطان : **لابد أن نفعل أي شيء**

حارس ١ : **مولاي السلطان**

السلطان : **ماذا حدث ؟**

حارس ١ : **الأميرة عين الحياة**

عباس : **تكلم يا رجل.**

حارس ١ : **سقطت على الأرض مريضة**

ففي المقطع وغيره من المقاطع فيما بعد تجسد شخصية عباس فكرة المؤلف السيد حافظ – بامتياز – لأولئك الذين اصطفوا على هوامش الحياة ينظرون إلى ما يحدث بانهيار وفي هذا تقول إليزابيت وود بريج ELISABETH Woodbridge:

"الدراما ما هي إلا تقديم أو عرض لحدث أو فعل أو مجموعة أحداث بينها صلة، والتعبير عنها مباشرة بالكلمة والإشارة والحركة، إن موضوع الدراما دائما ما يتناول الفعل ورد الفعل، بالإرادة الإنسانية، وهي تتعامل مع وجهة نظر، وليس مع تتابع أحداث، أي أنها تتعامل مع العلاقة الأساسية كأسباب ونتائج"[١]

ويذهب "برايس PRICE" مذهب إليزابيث عندما يربط الحياة والأحداث المحتملة فيها بالأحداث المجسدة في الدارما وأن هذين الأمرين يجب أن يربطا بلغة تتوافق معهما يجسدهما تجسيدا فعليا، يقول: "إن الدراما ما هي إلا محاكاة لفعل تام، يناسب الاهتمام العاطفي للإنسان، وتتطور بنجاح في تتابع واستمرار، وحوادث مختلفة الحدوث تتمثل، ويعبر الكلام والرموز عن صورة الحياة والأوضاع الفعلية"[٢]

---

[١] شكري عبد الوهاب.النص المسرحي، دار خلور للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠١، ص ١١، نقلا عن:

Elisabeth Woodbridj.The drama, Its Technique, allyn and Bacon INC.Boston, 1926.P13

[٢] المرجع نفسه، ص ١١.نقلا عن:

W.T.Price, the technique of drama, Apleton Century Company, New york, 1935, p5.

ولا يمكن أن يصور الكلام الحياة والأوضاع الفعلية التي تعيشها الشخصية وبالتالي الموضوع الذي يريد أن يطرحه الكاتب، إلا عندما يحدث نوع من التناسق والانسجام بين الموضوع واللغة التي قدم بها، فهي روحه وقلبه النابض.

وكمثال على ذلك أيضا المقطع الحواري الذي جرى بين : أبو صالح أبو عدنان أبو خليل وتجادلهم حول عنزة من أكلت الزرع:

أبو صالح : **يا أبو عدنان قلت لك ميت مرة ابعد معزتك عن ارضى**

أبو عدنان : **مش معزتي اللي مشيت في أرضك**

أبو صالح : **أمال مين اللي أرضه جنب أرضي**

أبو خليل : **تقصد مين يا أبو عدنان**

أبو عدنان : **حد كلمك يا أبو خليل.**

أبو خليل : **هي معزتك اللي مشيت في أرض أبو صالح.. لا أنت**

: **(يتشاجران)**

طفل : **بس.. الشاويش جاي من بعيد.**

: (يتوقفون.. ينظرون إلى بعيد)[١].

٣ - انسجامه مع الشخصية:

إن من علامات الخطاب المسرحي الناجح أن تعي الشخصية بما تقول وما تفعل، إذ لا تنطق إلا بما يناسبها، فيحدث الانسجام بين الشخصية وما تمثله أو ما تؤديه، ومن علامات انسجام الحوار مع الشخصية وملاءمته لخصوصياتها، وطبيعة مواقفها أننا نراه قد يطول وقد يقصر، قد يكون هادئا وقد يكون عنيفا، وهذا طبعا تماشيا مع طبيعة الموقف الذي توضع فيه الشخصية، فتؤثر بموقفها في الحوار، كما تتأثر هي ذاتها به: "فقد يمضي الحوار على نحو عاد، حتى يبلغ الموقف حد التأزم، فيتوتر الحوار، ويزيد إيقاعه ويفتح -في المسرحية البشرية- أقرب إلى الشعر، وقد تتطور الشخصية خلال نمو الحدث المسرحي، فيتلون الحوار حسب ما طرأ عليها من تغيير، كما يتلون حسب

---

(١) السيد حافظ مسرحية سندس ص٨ و ٩

اختلاف الشخصيات نفسها في المستوى العاطفي والفكري والاجتماعي"[١]

وقد تتحول لغة الحوار إلى أقصى تجسيد للمشهد وتشخيصه ويظهر ذلك في مسرحية سندس وذلك في حوار سندس مع ليزا وطردها من المنزل :

سندس : **أنا متشكرة قوى يا جماعة.. كتر الله خيركم.. ممكن تمشوا دلوقت**

أم ليزا : **نمشي!!**

سندس : **آه تمشوا..**

ليزا : **والطريق الظلمة والذئاب والثعالب والكلاب.**

سندس : **ما تخفوش الحيوانات.. خافوا من البني آدم اكتر.. حكمة قالها لي أبويا.. الحيوان ما يقربش من البني ادم وهو شبعان.. أما الإنسان يطمع دايماً في الإنسان.**

ليزا : **الله يرحمه (تبكى بحرارة).[١]**

---

[١] عبد القادر القط.من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨، ص ٣٤.

يظهر من خلال هذا المقطع أن كلام سندس الذي ترويه عن أبيها جاء موافقا لدور الشخصية في العمل الدرامي، فأسند مهمة السوء للإنسان وليس للحيوان وهذا التساوق السيميائي مثل قمة الانسجام والتلاؤم بين الشخصية والحوار.

ولا يكتب النجاح لدور المسرحي إلا إذا حدث نوع من التكامل بين الشخصية وما تقوله وما تقوم به، والحيز أو الفضاء المسرحي الذي تتحرك فيه.وفي هذا يقول إدوارد جوردن كريج EDWARD GORDON GRAIG: "إن فن المسرح لا هو تمثيل فقط، ولا نص مسرحي فقط،إنه ليس مشاهد أو مناظر فقط، ولا رقص، إنه توليفة من كل هذه العناصر، الفعل الذي هو جوهر التمثيل، والكلمات والعبارات التي تشكل قوام مسرحية، والسطور والأسلوب، واللون الذي يصبغ المشاهد المسرحية، والإيقاع الذي هو جوهر فن الرقص"[٢]

---

[١] السيد حافظ مسرحية سندس ص ١١

[٢] شكري عبد الوهاب.النص المسرحي، ص ١١ .نقلاً عن

EDWARD GORDON GRAIG on the surt of the theatre, william .heumen , ltd.London.1957.p 138

يكشف "إدوارد" في قوله هذا قيمة التوافق بين عناصر الدراما، أو التكامل والانسجام بين الشخصية والحوار، فلا ينطق الكاتب شخصياته إلا بما يلائمها من حيث المستوى الثقافي والاجتماعي والديني، فكلام الإمام غير كلام الفلاح وكلام الطبيب غير كلام النجار، فلكل مستوى لغته وطبيعة قاموسه اللغوي، بل إن الشخصية الواحدة قد تغيير لغتها تبعا لموقف معين تفرضه عليها سيرة الحوادث في الخطاب المسرحي.

ويتجلى التلاؤم بين الشخصية وما تقوله في مسرحية سندس أكثر في المقطع الحواري التالي الذي يبين الفروقات في شعرية اللغة بين الحارس والسلطان وقاضي القضاة ورئيس الأطباء والوزير.فلئن كانت لغة السلطان أو الوزير بأقل درجة فوقية فإن لغة الحارس استعطافية ولغة قاضي القضاة ورئيس الأطباء إخبارية:

حارس : **يا مولاي السلطان.. قاضى القضاة**

الوزير : **عايز إيه ؟**

السلطان : **خليه يدخل لابد أن فيه أمر هام.**

الحارس : **بأمر مولاي السلطان يدخل قاضى القضاة.**

قاضى القضاة : **السلام على مولانا السلطان**

السلطان : **انطق قول.. اتكلم فيه ايه.. ما عنديش وقت**

قاضى القضاة : **يا مولاي السلطان.. غابة الصنوبر.**

السلطان : **مالها انطق قول.**

قاضى القضاة : **بيقولوا إن ناس اغراب دخلوها.. واحتلوا بيت فيها.**

الوزير : **يا قاضى القضاة.. دا شغلك والا شغلنا.**

قاضى القضاة : **الجوابات بتيجى من الناس بتشتكي.**

الحارس : **مولاي السلطان.. رئيس الأطباء.**

السلطان : **يدخل في الحال.. دون استئذان.**

الحارس : **رئيس الأطباء يدخل في الحال**

رئيس الأطباء : **اسعد الله صباح مولاي وظهره ومساءه**

السلطان : **انطق اتكلم قول.. الأميرة حتخف امتى**

رئيس الأطباء : **إن شاء الله بعد ما نجيب لها الزعفران**

الجبلي.

السلطان : **ودا فين نلقاه**

قاضى القضاة : **في غابة الصنوبر.**

الوزير : **وبعدين؟**

السلطان : **بتقولي أنا وبعدين يا وزير!!**

الوزير : **مفيش غير التفاهم**

قاضى القضاة : **تفاهم لا.. لازم نطرد المعتدين.. الأغراب في الحال**

الوزير : **اسكت أنت يا قاضى القضاة.. هما معاهم مستندات أنهم أصحاب البيت والأرض.**

قاضى القضاة : **تزوير ورق كذب.. اخذو البيت والأرض وزرعوا المشاكل.. لازم نحاربهم علشان نعالج الأميرة.**

وهكذا في ومضة مسرحية استطاع الكاتب أن يجسد فكرة التطابق والانسجام بين الشخصية والحوار وما تقوله.فحديث

"السلطان" يكشف مدى حرصه على شفاء الأميرة عين الحياة، وحديث قاضي القضاة مهمته التبليغ عن الخروقات.

٤- التكثيف والتركيز والإيجاز:

إن أجمل ما يميز شعرية الخطاب المسرحي عامة والحوار بخاصة أن الكلمة فيه، تملك قدرة لفظية مشحونة بالدلالة، أو ما يصطلح عليه بالتكثيف الدلالي(*) فالحوار في الخطاب المسرحي يستطيع أن يلخص دوره أو عمله المسرحي، في لفظة أو جملة مسرحية، إذا عرف الكاتب كيف ينتقيها ويشحنها بالعاطفة، ويكشف معانيها ويوجز دلالاتها، و في هذا يقول إبراهيم الكيلاني:

"إن الكلمة هي كل شيء، إنها رسول الفكر، ذات امتداد ووقع وإصابة وصدى، تخرج من فم الممثل، فتشيع في الحوار الدرامي معنى خاصا، تزيده حركات الممثل دلالة

(*) التكثيف الدلالي: مصطلح سيميائي يقصد به أنه اللفظة في الحوار السيميائي بوصفها علامة سيميائية لا يمكن أن تدرس منعزلة بل في خضم العلامات المتداخلة من سمعية- بصرية، صوتية ولونية، فإذا قال الممثل "الجزئر" بصوت مرتفع وتبعتها موسيقى ثورية ولونت الخشبة بلون أحمر وكان نطقه لها جهوريا، وأتبع نطقها برفع الذراع إلى الأعلى ورفع الرأس، كل هذا يعتبر تكثيفا دلاليا.

ورمزا، بل قد يمتد معناها إلى أبعد من مدلولها الأصلي، ومما قصده المؤلف ذاته.ذلك أن اللغة الجسدية لغة مباشرة تعتمد على التكثيف والتركيز، واستنفاذ الطاقة التعبيرية للكلمة إلى أبعد الحدود، فتقذفها إلى أذن السامع من أقرب سبيل، مشحونة بالكمون الدرامي الذي يجعل منها كلمة مقولة وفاعلة ومنفعلة"[١]

نستشف من هذا القول أن اللفظة في الحوار المسرحي لا توضع اعتباطا بل تدرس، فموقعها في سيرورة الحديث مدروس بدقة وطريقة نطقها ووضعية إلقائها مدروسة سلفا تبعا للشخصية ولموقفها والموضوع العام المعالج، وإن كانت مثل هذه التوقعات اللفظية في الخطاب المسرحي تقع على عاتق المخرج والممثل أكثر مما تقع على عاتق المؤلف على اعتبار أن الخطاب المسرحي قلما يثبت على الصيغة التي ألفه بها المؤلف إذ يخضع – خاصة الحوار – إلى كثير من التعديلات تبعا لطرق الإخراج وطبيعة التمثيل والقاعة،

---

[١] إبراهيم الكيلاني.الأوراق النقدية.ص ١٩٦.

وطبيعة الجمهور نفسه، والزمن المتاح للعرض.وفي هذا يقول بيكر G.P.Baker: "الدراما الجيدة تغطي بدقة العواطف والأحاسيس كشيء أساسي، مستخدمة الفعل، الشخصية، الحوار، ومساحة زمنية معينة ومحددة، ولا تزيد عن الساعتين والنصف، والثلاث ساعات، وهي عادة بطريق غير مباشر، عبر الممثل كقناة توصيل جيدة للمشاهدين، وليس عن طريق المؤلف"[١].

إذن فالخطاب المسرحي يكشف الحياة ويلخصها ويركزها ويختصرها، في مجموعة أحداث أو أفعال تمثل على خشبة المسرح.

ويمكن الاستشهاد بهذا الصدد بمقطع حواري مكثف مركز موجز لسندس تكشف من خلاله جوهر الصراع في المسرحية ككل :

سندس : ما تخافوش الحيوانات.. خافوا من البني

---

[١] شكري عبد الوهاب.النص المسرحي، ص ١٢ نقلا عن:
George Pierce bahur, Framatic Technique, Houghton Miffline Boston, 1919, p46.

آدم اكتر.. حكمة قالها لي ابويا.. الحيوان
ما يقربش من البني آدم وهو شبعان.. أما
الإنسان يطمع دايماً في الإنسان.[١]

إن هذه المسرحية تجسد بحق ظاهرة التكثيف والإيجاز والتركيز في الحوار المسرحي إذ استطاع المؤلف السيد حافظ بمجموعة من الجمل المسرحية أن يكشف عما تصبوا إليه بعض الأصوات المتعالية بنداء التخلي عن القضية الفلسطينية أو التهاون في الدفاع عنها.فيتحقق بذلك تعريف :"آلان داونر" للدراما بقوله: "هي محاكاة مكثفة وتصوير مركز الحياة"[٢].

لذلك وجب على المؤلف ألا يترك الشخصيات تتحدث بإسهاب، وتندمج في حديث لا هدف منشود منه، ولا فائدة مرجوة من إسهابه، حتى لا تخرج عن الموضوع ولا تتعدى الحدود المرسومة لها.

---

[١] السيد حافظ مسرحية سندس ص ١١

[٢] شكري عبد الوهاب.النص المسرحي، ص ١٢، نقلا عن:
Alen Downer.The art of the play, halt, rinehart and winston, Inc New York, 1955, p 05.

أي لابد من الاقتصاد في الحوار، بحيث تكون لكل كلمة وظيفة درامية معينة، وليس معنى الاقتصاد في الحوار الإيجاز لدرجة تؤدي إلى عدم الفهم.[1]

٥- الواقعية:

إذا نظرنا إلى الحوار من جانب هذه الميزة – أي الواقعية – جرنا الحديث إلى مفهوم المحاكاة في المسرح، وجرنا الحديث إلى علاقة الفنون بالواقع، هل هي ترجمة حرفية له أم أنه ليس مجبرا على ذلك.على اعتبار أن بعضهم اعتبر المسرح متعة لا منفعة وأنه نشاط منقطع عن الحياة الواقعية فيفرقون بين المعرفة بوصفها فعل تقدم روحي وبين العمل الذي هو فعل تقدم مادي[2].فرفعوا الفن عن الواقع وأعلوه إلى عالم المثل، في حين نجد أن واقعية المسرح قد تجسدت في كتاب "فن الشعر" لأرسطو، الذي ظل يصر فيه على ضرورة واقعية الفن المسرحي فكان "أكثر واقعية من معلمه

---

(١) ينظر عادل النادي.مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم عبد الله، ط ١، تونس، ١٩٨٧، ص ٣٠.

(٢) ينظر: سيدني فنكشتين.الواقعية في الفن، ترجمة درني خشبة، دار الجامعين للنشر، بيروت، لبنان، ص ١٢.

وقد نزل من الغيب إلى دنيا الحياة الفعلية، وكان تفسير الأشياء بذاتها من ذاتها"[1].ويتجلى حرص أرسطو على واقعية المسرح وواقعية الحوار والأفعال التي تقوم بها الشخصيات في تحديده لموضوع المأساة بقوله: "تنشأ فيها أحداث دامية بين الأصدقاء، كأن يقتل أخ أخاه، أو يوشك أن يقتله أو أن يرتكب في حقه شناعة من هذا النوع، وكمثل الولد يرتكب الإثم في حق أبيه أو الأم في حق ابنها، أو الابن في حق أمه، نقول إن هذه هي الأحوال التي يجب أن نبحث فيها"[2].

وتتشابك واقعية الحوار بواقعية الحدث، فيظهر – أي الحوار – أنه مشابه للحوار الواقعي الجاري بين الناس يوميا، من جهة ومخالف له من ناحية أخرى، إذ يشابهه في أنه يعرف بنوازع الشخصيات وسلوكها الإنساني، ويخالفه في أنه مركب بطريقة فنية لها وظائف محددة، وخلاصة القول أن

---

[1] إيليا الحاوي.الفن والحياة والمسرح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٨٥، ص ١٠٢.

[2] أرسطو.فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ط٣، مصر، ١٩٩٧، ص ٤٣.

الحوار إذا اتسم بالواقعية لا يعني أنه واقعيا بحتا، بل أن يوحي بالواقع.

وهذا ما ذهب إليه جالزورثي والتزمه في مسرحياته عندما اعتبر أن واقعية الحوار هي أن يراعي الكاتب مقدرة الشخصية على التعبير عن ذات نفسها في واقع حياتها[١].

وتتجلى الواقعية بهذا المفهوم في مسرحية سندس في المقطع الحواري الذي جرى بين السلطان وأعوانه في القصر بعدما أشرفت الأميرة عين الحياة على الهلاك عندما يطلب صراحة من وزيره أن يراسل الجيران لإعانته في شفاء الأميرة وإعادة غابة الصنوبر إلى أهلها ولا أخال الرمز هنا يخرج عن كون الأميرة هي المسجد الأقصى والغابة هي القدس.

السلطان : **حتى الآن لم يحضر الزعفران الجبلي.**

الوزير : **يا مولاي هذا الطبيب يخرف.**

السلطان : **علينا نواجه الأمر بشجاعة.. هذا الرجل آخر طبيب نحضره إلى هنا.. ونحن ننتظر**

---

[١] ينظر: على أحمد باكثير.فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، ١٩٩١، ص ٨٨.

من يتقدم حتى نحل المشكلة.

قاضى القضاة : **يا مولاي إن العدو الذي احتل غابة الصنوبر**

السلطان : **لا استطيع أن اطرده بمفردي لابد من تعاون الجميع معي.**

الوزير : **ولقد حاولنا بكل جهودنا إقناع الحكام المجاورين لكن لا فائدة.**

السلطان : **هل أرسلتم الإعلان.**

الوزير : **أرسلنا الإعلان والبيان وزدنا في الوعود.**

قاضى القضاة : **إننا يا مولاي يهمنا إنقاذ الأميرة.**

السلطان : **نعم.. ليس عندي غيرها.**

قاضى القضاة : **ويهمنا أن تعود غابة الصنوبر لأهلها.**

السلطان : **نعم ولكن ليس بمفردى.. إنهم أعداؤنا.. أقوياء.. لا تنس ذلك**

الحارس : **مولاى السلطان**

السلطان : **ماذا جرى.**

قاضي القضاة : **الحمد لله جاء الدواء.**

السلطان : **نعم لقد أراد الله أن ينقذ الأميرة عين الحياة.. ليدخل في الحال**

الحارس : **يدخل في الحال.**

: **(يدخل رجل عجوز.. يستند على عصاه)**

أبو سندس : **السلام على مولاي السلطان.**

السلطان : **وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته.. هل أحضرت الدواء.**

الوزير : **لقد وعدنا وسننفذ الوعد.**

قاضي القضاة : **لا تحف يا رجل.. الوعد وعد.**[١]

إن هذا المقطع وعلى الرغم من بساطته وبساطة لغته إلا أن الكاتب وبأدوات فنية بسيطة استطاع أن يجعل حواره واقعيا، وأن ينطق شخصياته بما يتلاءم مع واقعها الذي تعيشه.

---

[١] السيد حافظ مسرحية سندس ص ٢٤

٦- التوالدية:

وهي ميزة تميز الحوار المسرحي عن غيره وبخاصة المحادثة اليومية، إذ قد يكون الحوار فيها ثابتا غير متوالد، بينما يكون الحوار المسرحي مبنيا على مبدأ السببية أو العلية، أي إنه يكون علة لتطوير الحدث وأن الكلام يتوالد بعضه من بعض وقول شخصية لكلام معين يكون سببا في جرها إلى قوى كلام ناتج عنه أو سببا لكلام آخر يقال لاحقا، وهكذا.وهذا النمو والتوالد في الحوار هو السلاح الرئيس الذي يتسلح به صاحب الخطاب المسرحي ليشد انتباه القارئ/المتفرج ويزيد من ارتباطه به.أي أنه ليس حوارا مملا يدعو القارئ/المتفرج إلى الهجران.

وهذه هي الخصيصة التي تزيد من احتدام الصراع بين الشخصيات إذ أن شدة الجذب والتأزم في مسرحية معينة قد تكون بسبب كلمة تقال، وفي هذا يقول فرحان بلبل: "إن الصراع يولد الحوار التنافسي بمنطق السببية، الذي يبني الحكاية، وهذا النمو والتوالد يجب أن يبني بسرعة ودون

توقف، حتى يستوفي الكاتب كل ما تقدم من أركان التأليف المسرحي في المدة الزمنية القصيرة المتاحة له"[١].

نستشف من هذا القول أن صفة التوالدية في الحوار المسرحي تبنى على أمرين هامين هما: السببية والسرعة، فالأول يساعد على تماسك أحداث الحكاية التي تبنى عليها المسرحية، والثاني يجعل من حركة الأحداث تسير بوتيرة تتوافق وحركة الأحداث.

ولنا المثل هنا بهذا المقطع الحواري الذي ظهر فيه أبو سندس وسعيه للم الشمل العربي والإسلامي لتحرير القدس وخيبته في ذلك :

: (يدخل رجل عجوز.. يستند على عصاه)

أبو سندس : السلام على مولاي السلطان.

السلطان : وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته.. هل أحضرت الدواء.

الوزير : لقد وعدنا وسننفذ الوعد.

---

[١] فرحان بلبل.أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، مطابع وزارة الثقافة، ط٢، دمشق، سوريا، ٢٠٠١، ص ١٢٢.

قاضي القضاة : **لا تحف يا رجل.. الوعد وعد.**

أبو سندس : **أي وعد.. أنا أفهم شيئاً.**

السلطان : **كم تريد.. أطلب..**

الوزير : **سنعطيك كل ما وعدنا به.. اطلب.**

قاضي القضاة : **ماذا بك يا رجل تكلم ؟**

أبو سندس : **اقسم بالله أنا لا أفهم شيئاً.. أنا يا مولاي.**

الوزير : **نعرف انك تعبت حتى وصلت إلى هذه الديار.**

قاضي القضاة : **سنقدرك.. أين الزعفران ؟**

أبو سندس : **أي زعفران.. أنا أتيت لأقدم شكوى للسلطان.**

الوزير : **أظن أن أحدهم سرق منك الزعفران.**

أبو سندس : **يا مولاي.. أعطني فرصة للكلام.**

السلطان : **لك الكلام.**

أبو سندس : **أنا رجل فقير من غابة الصنوبر.. عندي**

منزل وحقل جميل وابنة جميلة تسمى سندس.

قاضي القضاة : **سندس.. اسم جميل.**

أبو سندس : **جئت إلى بلدكم كي اطلب العون لأهل الغابة كي نحرر أرضنا فجاءني صديق وقال إن امرأة وابنتها وأقرابها احتلوا منزلي وجعلوا ابنتي تخدم فيه.**

السلطان : **والشاويش.**

أبو سندس : **الشاويش محتل.. غادر.**

قاضي القضاة : **اقترح يا مولاي.. أن نعطيه المال والسلاح حتى يدافع عن بيته أو يعيده إليه.**

الوزير : **هذا رأى صائب.**

أبو سندس : **هذا رأى خائب.. إذا حررت بيتي فمن يحرر بيوت الآخرين بالله عليكم إلى متى سيظل حالنا سيئا.**

الوزير : **تحدث بأدب يا رجل أمام مولاي السلطان.**

السلطان : **يا راجل إن مشاكلنا كثيرة ستعمل على حلها وإن شاء الله سنحل مشكلتكم جميعاً.. خذ المال والسلاح وقاتل.**

أبو سندس : **أمري لله.. أمري لله.**

الوزير : **ونحن معكم.. "بخطابية"**

قاضي القضاة : **نعم نحن.. (بحسرة) معكم كان الله في عونكم.**[١]

إذ رغم بساطة الحدث وعدم رصانته إلا أن التوالدية في الحوار ظاهرة للعيان، ففي خضم هذا الشد الحواري بين أبي سندس ومحاوريه ، حول مسؤوليتهم في مساعدته في استعادة بيته، تتدخل صفة التهكم والتجاهل من الوزير والسلطان لتزيد من شدة توتر الحوار وتوالدية السؤال والجواب.

---

[١] **السيد حافظ مسرحية سندس ص ٢٤ / ٢٥**

ويتواصل المد والجزر بين أقطاب الحوار السابقة وما ينفك هذا التوالد ينتهي حتى يتدخل المؤلف مرة أخرى فتصير الأقطاب هي: السلطان قاضي القضاة الوزير وليزا التي سرقت العلاج (ورقة الزعفران) من سندس فتزداد لتوالدية الحوار، وتصير تراتبية بأربعة ويتحول المؤلف إلى محرك للحوار بينالأطراف فقط.

٧- الرشاقة والإيقاعية:

ويتعلق الأمر هنا بضرورة أن يضع المنتج للخطاب في حسبانه أن طول المقطع يؤدي إلى ضياع المعنى فيضطر إلى اختصار كلامه وحديث شخصياته، هذا الاختصار الذي يجب أن يمتاز يإيقاعية في الجمل المسرحية لتساعد الممثل على الأداء الجيد كما تساهم في شد انتباه السامع/القارئ ويجب أن تغذي هذه الإيقاعية بالابتعاد عن الحروف التي لا تتلاءم إذا تجاورت مثل: السين الشين، والقاف والكاف، والكلمات المتقاربة في الصوت والنطق، والتي ترهق الممثل والمتفرج على حد سواء،وفي هذا يقول فرحان بلبل: "إن الإلقاء جزء من بناء الدراما، فالكاتب يكتب نصه المسرحي

واضعا في ذهنه أن كلامه سوف يلقيه الممثل على الخشبة، ثم يأتي الممثل والمخرج فيبنيان الوصف المسرحي بإلقاء الحوار.إذا فإن قواعد الإلقاء المسرحي يجب أن ترتبط بالفعل الدرامي عند رسم الشخصية وصوغ العرض المسرحي"(١).

و نضرب المثل برشاقة وإيقاعية الحوار في مسرحية "سندس"* للسيد حافظ بالمقطع الحواري الأول الذي جرى بين سندس من جهة وليزا وابنتها من جهة أخرى بعدما قدمتا من مكان مجهول وتظاهرتا بالضيافة وحسن الخلق وتعللتا بالتعب وطلب الراحة :

سندس : مين ؟ مين اللي بيخبط على الباب مين ؟

أم ليزا : أنا أم ليزا.

ليزا : وأنا ليزا

---

(١) فرحان بلبل.أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، مكتبة مديولي، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٠٩.

* من بلدها.مسرحية ألفها سنة ٢٠٠٦، تعالج ظاهرة الزواج بالأجنبيات وآثارها السلبية على الحياة الزوجية خاصة، إذ يبنى هذا الزواج على مصلحة من الزوج من أجل الإقامة في الخارج أو ما شابه ذلك، فينجر عنه أن يصبح الزوج ذليلا أداة طيعة في يدي زوجته تمنعه ما تشاء وتمنع عنه ما تشاء.

سندس : **عايزين مين ؟.**

أم ليزا : **صاحب القلب الكبير.. صاحب البيت الجميل.**

سندس : **أنا صاحبة البيت.**

أم ليزا : **يا صاحبة البيت الجميل.**

ليزا : **يا ريت تفتحي لنا الباب.**

أم ليزا : **الدنيا حر.**

ليزا : **من الجوع تعبنا.**

أم ليزا : **مشوارنا طويل.**

ليزا : **عايزين نستريح عندك شوية.**

أم ليزا : **لحد الصبح.**

ليزا : **ولما يطلع النهار.**

أم ليزا : **ح نكمل الطريق.**

ليزا : **وتبقى لنا صديق.**

ليزا وأمها : **يا صاحبة البيت الجميل.**

سندس : **أنا.. أنا**

أم ليزا : **أنت ولد ولا بنت**

سندس : **(تفتح الباب) أنا بنت.**

أم ليزا : **ما شاء الله.. ما شاء الله**

ليزا : **أنت جميلة**

أم ليزا : **حلوة**

ليزا : **زى الغنوه**

سندس : **انتم كلامكم حلو**

أم ليزا : **لكن حظنا خايب.. (تصطنع البكاء)**

ليزا : **والبخت مايل.. (تصطنع البكاء)**

سندس : **باين عليكم فقرا.**

أم ليزا : **بلا بيت**

ليزا : **بلا صحاب**

سندس : **مالكوش أهل**

أم ليزا : **يا ريت**

سندس : **قرايب**

أم ليزا : **يا ريت**

سندس : **يا عيني عليكم.**

ليزا وأمها : **(معاً) يا عيني علينا.**

سندس : **ادخلوا**

: **(تجريان حتى تصطدمان بالباب الخارجى)**

أم ليزا : **يلا..**

ليزا : **شكراً**

سندس : **مساكين**

: **(يدخلان المنزل.. يتحول المسرح كله إلى منزل سندس من خلال ظهور قطع ديكور من أعلى المسرح)**

أم ليزا : **الله بيتك حلو**

ليزا : **جميل.**

سندس : **انتم كنتم رايحين فين.؟**

أم ليزا : **(ترتبك) رايحين لجماعة قرايبنا في المدينة الذهبية**

ليزا : **ايوه.. الليل جه علينا قلنا ننام.. والصباح رباح.**

أم ليزا : **قلنا ننام فين.. ننام فين.**

ليزا : **لقينا بيتك.**

أم ليزا : **خبطنا على الباب.**

سندس : **أهلا وسهلا.**[1]

بحوار رشيق وإيقاعية متناغمة، ودون إشكال من حيث الجانب الإيقاعي في الكلام استطاع الكاتب السيد حافظ أن يصور جانبا من طيبة سندس وبالتالي الشعب الفلسطيني المضياف وكيد ليزا وابنتها أي اليهود وخبث الانجليز في تسليمهم فلسطين هدية لهم.

خامسا : بناء المشهد المسرحي :

يتشكل عبر الأمكنة التي ترسم الأحداث، وتمثل بالمنطقة الريفية التي تعيش فيها البطلة سندس، ثم القصر ورحلة البحث عن العشبة أو ورقة الزعفران .

ويتبع تشكل المشهد المسرحي بتشكل المشهد الموسيقي، والذي يتناسب مع الموقف المشهدي بعامة ونشير إلى جملة من الأمثلة، فكل المشاهد والفصول تختتم بلوحة استعراضية موسيقية وأنشودة.

---

[1] السيد حافظ مسرحية سندس ص ٢/ ٣

إن رسم المشاهد متناسق ويتناسب والمواقف، واستخدام فنيات الكتابة المسرحية الملائمة، كوضع الأقواس عند وصف حالة الشخصية، وعلامات التنصيص الدالة على التناص وعموما فإن بناء المشاهد في مسرحية سندس، حواري توافقي، ويمثل الرؤية الإيجابية.التي يكتنزها الكاتب السيد حافظ ويحاول أن يبثها في نفوس الناشئة.

سادسا : شعرية اللغة:

على الرغم من أن لغة النص تراوحت بين الفصحى والعامية إلا أنها وظيفية وسليمة، وتوضع علامات الترقيم بشكل جيد إجمالا، واللغة مناسبة للفئة العمرية التي تتوجه إليها المسرحية، ورغم أنها تتناسب ومستوى الشخصية الطفلية، لكنها لا تقلل من جمالية اللغة في هذا النص المسرحي الطويل.بعض الشيء.

سابعا : الحوادث المسرحية:

تدور الحوادث المسرحية بين فضاء الريف والقصر والنهر، وتتخلل هذه الحوادث الرؤى الاجتماعية، التي تبني الصداقة

والمحبة والتعاون والتضحية ، وتمثل بذلك رؤية المؤلف السيد حافظ كهدف للمسرحية، لتكون الحياة أجمل للجميع.

استطاع المسرحي السيد حافظ النص أن يكشف عن خوالجه الفنية ، والتي تحمل بطياتها القيم المثلى، وبالتالي، فإن الوطن يبقى الأجمل، إذ لا يستطاع العيش في مكان غير الوطن، فالنص المسرحي يتوجه إلى الإنسان، للبحث عن الوطن الذي يحبه، ليجد أن الوطن الذي عاش عليه أجداده هو وطنه، فلا ينبغي التفريط فيه

وقد أبانت الحوادث المسرحية عن الرؤية التعليمية في كل جزئيات المسرحية، وهي مسرحية تعليمية، تماشت مع رؤيتها المدرسية والمقصودة لذاتها.

ويبين النص في النهاية أن لكل واحد موطنه،الذي لا بديل عنه، والذي لا يستطيع أن يبتعد عنه، لأسباب كثيرة منها الروابط الروحية والاجتماعية والدينية والبيولوجية ، سواء أكانت المعيشة أم العلاقات والشبكة الاجتماعية، فهذا الحوار يقرر التحول في الحوادث المسرحية، وهو هدف المسرحية أصلا.

ثامنا : عود على بدء:

إن الحوادث والشخصيات لعبت أدوارها المرسومة لها في النص المسرحي وفق المقصدية التي أرادها السيد حافظ، وكان لسندس الدور الكبير والحاسم والمهم في المسرحية، وقد كانت حاضرة في المسرحية منذ بدايتها حتى نهايتها.والشخصيات في المسرحية لديها قابلية للتحاور والفهم والتقبل، فالشخصيات المسرحية التي حاولت تجاهل الوطن أو هجرته، تجد نفسها راغبة برؤيته والرجوع إليه، وهذا ما يعني تحول موقف الشخصية، لتكون الشخصية نامية بما يتوافق مع الحكاية، والتي تشير إلى البحث عن وطن، وتقرر الشخصيات بعد مدة، الرجوع إلى الوطن بعد حوار طويل أدى إلى إقناع الجميع بالاتحاد، وهذا الحوار لاتخاذ قرار الاتحاد، يبين عن التغيير الذي حدث في رؤية الشخصيات المسرحية، والتي كانت عازمة على هجر الوطن والسكوت عن الحق، والابتعاد عنه أو التقاعس في أداء الواجب نحوه.ولذا، تقول سندس أمام الجميع:

سندس : **فكروا فكروا قبل ما نقتل بعضنا كلنا**

ونضيع.

: (أغنية يشارك فيها أبو صالح.. أبو عدنان.. أبو خليل.. أولادهم.. سندس.. تعبر الأغنية عن :

- طرد العدو
- طرد المحتلين لبيتنا ودارنا.
- ضرورة التفكير فى تغيير الواقع.
- لابد من عدم سماع كلام الأعداء.
- لابد أن نواجه عدونا.[١]

إن الرؤية العامة للمسرحية، تتمحور حول التمسك بالوطن، وقد تضمنت المسرحية كل هذه الرؤية، إلى أن تصل الشخصيات إلى قرار حاسم بالاتحاد دفاعا عن الوطن الأم، فالشخصيات تؤكد لنا إن الدفاع عن الوطن لا يكون إلا في الوطن، بمعنى كيف يكون الوطن جميلا؟ وكيف نحقق غايتنا

---

[١] السيد حافظ مسرحية سندس ص ٢٥

من خلال الوطن وليس بالابتعاد عنه، فجاءت الرؤية الأخيرة تؤكد هذه الرؤية من خلال الحوار بين الشخصيات.

إن الحوار المسرحي هنا مدرسي، كل شخصية تعرف دورها وتريد أن تقول ما لديها، وهذا ما يجعل المسرحية ذات رؤية مدرسية، وتقوم على معلومات مضبوطة، وفي نهاية المسرحية، تقرر الشخصيات تغيير الرؤية السلبية ، ولم تستمر بموقفها السلبي الذي يريد الوطن دون الدفاع عنه.

مداخلة
أعمال السيد حافظ المسرحية من الفهم والتفسير
إلى صناعة الوعي لدى المتلقى
مسرحية " مطلوب حيا أو ميتا " أنموذجا

ملخص المداخلة :

يعتبر الأدب بمختلف أجناسه المرجعية المعرفية، التي تمكننا من إدراك العالم الواقعي وتحولاته- طبعا- ضمن تصور فني مدرك من قبل المبدع، الذي يتقلد دور المؤرخ والشاهد والراصد للحركة التاريخية والاجتماعية، فيتولى بذلك الشهادة على ذاته ومجتمعه الذي يحيا فيه.

انطلاقا من هذا فإن هذا البحث يلخص العلاقة بين البنى اللغوية التخييلية للأعمال المسرحية للكاتب العبقري السيد حافظ، والبيئة التكوينية الواقعية التي تخلقت ضمنها هذه الأخيرة، استنادا إلى مدونته الموسومة : "مطلوب حيا أو ميتا". وتطبيقا لآراء لوسيان غولدمان

ومن زوايا البنيوية التكوينية ، وإجراءات البحث في بنية الفهم وربطها بالبنية الكل التي هي النص ولا غيره، مرورا بآلية التفسير وربط علاقاته بالبنى الكبرى الخارج

نصية : الاجتماعية والثقافية والدينية والاقتصادية والسياسية. وصولا إلى محطة صناعة الوعي وبنائه في ذات المتلقي من خلال صناعة بؤرة انصهار بين الذات المبدعة والذات المتلقية.

مدخل :

إن الكتابة المسرحية تعد أهم الأشكال التعبيرية، التصاقا بالمجتمع، فهما صنوان لا يفترقان، إذ لطالما عكست المسرحية العربية عموما ومسرحيات السيد حافظ صورة المجتمع وركزت على تتبع هموم الإنسان العربي وما يعتمل داخله من أسئلة وانشغالات، وما يراوده من آمال وأحلام، وما يطيح به من نزوات يأس، ولاسيما مظاهر الحياة السياسية الاجتماعية، الثقافية والاقتصادية وإشكالاتها، و حاولت استبطان نفسيته وكيفية تعايشه مع واقعه الطافح بالقضايا المعقدة. ذلك أن الفعل الإنساني لا يمكن أن يكون بمعزل عن حركية الواقع، وفعالية التاريخ في الوجود الإنساني، وهنا يأتي دور المسرحية لتصوغ هذه العلائق

جماليا، ذلك أن النصوص المسرحية إن هي إلا عوالم تخييلية تضع العالم الواقعي الحقيقي موضع تساؤل وبحث وفق رؤية جدلية، يحفل بها النص المسرحي الذي نهل من الواقع لا لمحاكاته حرفيا ولكن ليقدم له تأويلا خاصا يتطلع المبدع من خلاله إلى رؤية المستقبل من صميم تجربة الكتابة التي تسعى دائما إلى مجابهة الآتي الذي ما يزال مجهولا لحظة الإبداع.

من هذا المنطلق، فإن المسرحي العبقري السيد حافظ لم يعد يكتب ليرصد مشاعر أو يقرر حقائق أو يساند فكرة أو يعارض أخرى فحسب، بل إنه أضحى يكتب من منطقة الشك والتساؤل والبحث عن الحقيقة المغمورة بالالتباس والتعدد.

حيث يحتفي هذا الأخير بتشكيل واقع جديد وقيم تتلاءم ورؤيته الفكرية، التي لا تستكين إلى معطى ثابت أو مطلق وان استندت إلى مرجعية واقعية تاريخية، ذلك أن صناعته التخييلية تمنح لكلماته وقعا، وهو يصوغ رؤاه ضمن رحلة استكشاف لذاته ومحيطه. في إطار رؤية علائقية بين الذات والعالم، والفن والواقع، والمأمول والحقيقة السائدة،

فلا يمكن لكاتبنا السيد حافظ أن ينفصل عن عالم منح المعنى الإبداعي لوجوده، كما لا يمكن أن يتحيد عن مجتمع يحيا في كنفه ويعايش مجمل قضاياه ومشاكله الاجتماعية، وتبعا لذلك فانه يعبر عن وعي مجتمعه ويجسد رؤاه الكائنة في سياق زماني ومكاني محددين، ثم تتجلى وظيفته الخلقية التجديدية إبداعيا، في تقديم رؤية شمولية لما سيكون عليه الواقع ضمن الإطار الجمعي. وان كان من الصعب الفصل بين الذات الفردية وبين الحقيقة الاجتماعية، ذلك أن الكاتب المسرحي لا يطيل الوقوف على ضفاف الواقع الاجتماعي، إلا من منظور عالمه الداخلي، ولاسيما إذا شهد هذا المسرحي واقعا مأزوما سيحاول حتما كشف أسراره وإعلان رؤيته وإدانته لواقعه القمعي الذي يقيد أحلامه ويتحكم في تعامله مع الحياة، فتكون المسرحية فعلا مجالا للبوح عن الذات وتجسيدا لجوهر الحياة الاجتماعية.

أولا: مرحلة الفهم:

الفهم (La compréhension) وهي مرحلة تأويلية تعد الخطوة الأولى في استنطاق الأعمال الأدبية، وتحليل النصوص الروائية. وتقتضي هذه الأخيرة التركيز على دراسة البنية الداخلية للنص وصولا إلى بنيته الدالة، أي البنية الشكلية وما تعبر عنه من بنى مضمونية عميقة، دون الرجوع إلى أي معطيات خارجة عن السياق الداخلي للنص، فهي أي «مرحلة الفهم البحث في بنية النص الداخلية ومكوناتها الجمالية والفكرية دون الاستعانة بوسائط خارجية، وتفترض الأخذ بحرفية النص، ومقاربته من الداخل، بهدف الكشف عن بنيته الدالة»(١).

هذا ما يؤكد أن غولدمان اعتمد إجراء "الفهم" كآلية فعالة تستنطق البنى النصية الدالة ولا تتجاوزها، مستهدفة بلوغ

---

(١) عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ص: ٢٠٠.

رؤية شمولية تتحقق عبر العالم النصي من خلال تمظهرات مكوناته كاللغة والأحداث والإيديولوجيات والعلاقات بين الشخوص ، دون أن ننسى البنية الزمانية والمكانية، والبحث في ذواتها ونفسياتها وما يترتب عن ذلك من علاقات متشابكة وبنى فكرية مجسدة في النص، لكن دون وضع هذا الأخير "النص" في أي مقاربة خارجية سواء تمثلت في استنطاق البيئة المحيطة بالنص أو البحث عن مقصدية الكاتب أي النص دون زيادة أو نقصان ويتمثل في مجموع العلاقات المشكلة لصورته الإجمالية «فالفهم مسألة تتعلق بالتماسك الباطن للنص وهو يفترض أن نتناول النص حرفيا، كل النص، ولا شيء سوى النص»[1] فعمل الباحث في هذه المرحلة يقتصر على فهم وتأويل البنية النصية، بالغوص في البناء الشكلي والتخييلي الذي تم إبداعه من قبل الكاتب بغرض استخلاص البنية الدالة الشاملة.

---

(١) لوسيان غولدمان. المنهجية في علم الاجتماع الأدبي. ترجمة مصطفى المسناوي. ط١. دار الحداثة، بيروت، ١٩٨١، ص:١٤.

خلال المرحلة الأولى أي مرحلة الفهم أسعى إلى محاورة النص وكشف نمطه البنائي، والعناصر المشكلة له والعلاقات القائمة بينهما. آخذا بعين الاعتبار النص، كل النص ولا شيء خارج عنه، إذ أسقط من اهتمامي السيرة الذاتية للمؤلف، وربّما في المقام ذاته كل دراساته وأرائه النقدية إن وجدت. إذن الرؤية الفكرية المجسّدة في العمل الأدبي المسرحي للمبدع، هي ليست من صنيعه، بل هو مجرّد عامل« لإبراز هذه الرؤية وبلورتها في أفضل صورة ممكنة ومتكاملة لها» .(١) لأنها بنية اجتماعية لا فردية وهذا لا ينفي دور المؤلف المجسد في الصياغة الجمالية للعمل المسرحي بأي شكل من الأشكال.

كما أن النص في هذه المرحلة يُنظر إليه بوصفه وحده متكاملة الأجزاء، فلا يمكن تلمس المعنى العميق والشامل للعمل المسرحي، بدراسة عناصره البنائية منفصلة، بل

---

(١) حميد لحميداني. النقد الروائي والإيدولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي).ط١. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص:٦٦.

وصلها ومحاولة إدراك تعالقها ومدى تفاعلها فيما بينها لاستخلاص البنية الدالة الشمولية الموحدة للعمل الفني.

١ - الـمـــــــوت:

مثلت قيمة الموت محور الدلالة في« مطلوب حيا أو ميتا» فمنها الانطلاق وإليها المنتهى، حيث استهل المسرحي نصّه الدرامي بقوله:« جئت لأنذركم ،إنه عصر الموت للروح » .[١]

فالنص يمثل رحلة انتظار المبطل لحقيقة وحيدة وحتمية هي الموت، لينتهي وكابوس الموت يسيطر على مخيلته حتى يكاد يودي به إلى الجنون إذ يختلط عليه الواقع بشبع الموت الذي أحال هذا الأخير إلى واقع مأزوم مما جعل البطل يعيش حالة انشطار بين واقعين مختلفين، واقع كائن هو الموت وواقع مرغوب هو الحياة.

والكاتب لم يتحدث عن الموت بوصفه طقساً طبيعياً ينهي دورة الحياة بصورة بديهية فطرية بل تحدث عن الموت الذي

---

(١) السيد حافظ ـ مطلوب حيا أو ميتا. ص ٢

ينفي الحياة ليشغل مساحة الوجود، فتتحول هذه الأخيرة (الحياة) إلى أمر استثنائي وعارض، ويغدو الموت الحقيقة المؤلمة التي تتحكم في مسار النص الدرامي وتهيمن على فضائه بشخوصه وأزمنته وأمكنته.

لقد سيطر هاجس الموت على تفكير الكاتب وأثث عالمه الدرامي وأضحى الوجهة الوحيدة والأكيدة في ذاكرته ووجدانه، واستبدّ بشعوره وتعدّاه ليخيّم بظلاله على فضاءاته الجغرافية، الشارع، المدينة، القصر.

الموت إن سيطر على واقع البطل المسرحي وحاضره فهو الكابوس الوحيد الذي يلون أحلامه، فذلك الإصرار من قبله على الحياة والكبت المؤلم لفجائية الموت يستدعي حضور هذا الأخير في كامل الحوادث ،

والحقيقة أن هذه الأحلام هي تجسيد لواقع مرفوض من قبل الكاتب الذي أصر دائما على مجابهة الموت فحتى في هذا الحلم يقف على قدميه، ويضحك بصوت عالٍ فكأنه في منطقة وسط بين الوعي والجنون.

هكذا تتحول حياة البطل " أبو ذر" إلى حياة الموت« فقبل الموت هناك انتظار الموت الذي هو أصعب من الموت الفعلي آلاف المرات» .[١] فالموت يحتل مساحة الحاضر والمستقبل، ويشكل الإطار النفسي القاتم الذي يحيا ضمنه البطل أبو ذر، والحقيقة الوحيدة التي لازمته،« غريبا في أرض الله الواسعة، غريبا بين خلق الله الجائعة ، هل تموت غريبا ولم تحسم القضايا، بين أغنياء البلاد والفقراء العرايا » .[٢] فالشخصية الدرامية الفاعلة، التي تتحرك دائما بين محوري الحياة والموت، في عالم لا يقين ولا مطلق فيه إلا الموت . ويتحول الموت إلى مشهد متكامل في حياة " البطل أبو ذر "ويستحضره في حوار ، يتساءل فيه عن الطرق المحتملة لموته ، « حتى ينفحم حزنا أو صمتا، ويموت بلا ثورة » .[٣] والحقيقة أن هذا الحوار ساهم في تحديد نفسية (البطل – الراوي) كذات ساردة، متعديا إلى

---

(١) صالح إبراهيم. الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف. ط١. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٣، ص:١٩.
(٢)السيد حافظ .مطلوب حيا أو ميتا .ص١٠.
(٣) المصدر نفسه، ص٢٢.

كشف الحالة النفسية المضطربة للذات الجمعية في ثنايا الأزمنة التي لم تستثني أحدا والقرينة الدالة على ذلك حذف النون في الكلمات:« نحْذر – نحن – نيام – نرى – نقوم – نستيقظ– نعلن – نغسل – ننزلق» أي الحديث بضمير الجماعة "نحن"، والكاتب في هذا المقام يبتعد عن تفسير الحالة النفسية لبطله تفسيرا مباشراً، تقريرياً بل يكسبها قسطا من الحركة وإن كانت داخلية غير ظاهرة.

وبعد استعانة الكاتب بآلية الحوار للتدليل على الاحتمالات التي رسمها الفاتك لموت أبي ذر، ها هو يفعّل آلية الوصف مقرونة بالحوار الداخلي ليبين لنا فداحة الموت بتفاصيله الدقيقة وأشكاله المختلفة بألق لغوي ومقدرة على التعامل مع الألفاظ، وبتعبير بعيد عن التسطيح يتنفس في أجواء جنائزية حزينة وهو يصارع الموت في لحظاته الأخيرة فيتذكر حديثا للرسول صلى الله عليه وسلم : «لقد سمعت رسول

الله صلى الله عليه وسلم يقول : ليموتن رجل منكم بفلاة تشهده عصبة من المؤمنين » .[1]

قد استخدم الكاتب حدث الموت ليكشف عن تجلّيات ذاته عبر الذوات الأخرى ولاسيما« زوجة أبي ذر» ، حيث تختار الذات المتألمة (البطل) المحبطة، استحضار وتخيل حالة« زوجة أبي ذر» بوصفها الحب النقي من أجل تثبيت هذا الحب في دواخل الذات التي يداهمها الموت، ليقاوم بذلك عوامل النهاية والموت.

من هنا فالموت وإن كان نهاية معينة، فهو حياة في محيط وقوعه، لأنه يحدث وقعاً مختلفا لدى الأحياء « فالموت درامي في جوهره، إنما الذي ينفّذ تلك الدرامية، ويمنحها جمالية مميزة هي قدرة الآخرين، الأحياء، على تشغيل رمزية الموت، وشحنه بمعاني حياتهم، "هم" وجعله مرتكزًا في "بلاغتهم" وقدرتهم على الإقناع» .[2] فموت الفرد غياب له

---

(١) المصدر السابق. ص: ٤٩٢.
(٢) شرف الدين ماجدولين. الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما. ط١. منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٠، ص:٦٣.

فحسب، غير أنه حضور فريد للتخييل الخاص بالآخرين، حيث تتم إعادة إنتاج الفناء الجسدي في صور فنية ودراما الألفاظ التي تبعث الحياة في الموت، هي حياة رمزية.

فالموت في الكابوس الذي يعيشه السلطان فاتك بن أبي ثعلبة ومن بعده السلطان أبو المجون المجنح يحيل على الموت في الواقع، لأن الحدود بينهما تكاد تختفي فواقع الموت كابوس، وكابوس الموت واقع بالنسبة لكليهما كون هذه الكوابيس تحدث لديهما نوعا من التوازن واللاتوازن النفسي النّابعين من فداحة واقع الموت ومأساويته الذي يأبيان أن يقبلاه في حالة التفكير الواعي فتعمل آليته أثناء الحلم لتنتج انسجاما وتوافقا في نفسيتيهما ولئن سيطر الموت على أحلامهما، فهو يتمثل أيضا في حالات يقظتهما ووعيهما ويسيطر على وجودهما النفسي، ويحتل مساحة تفكيرهما.

هل كل هذه الكوابيس ورؤى الموت في اليقظة مجرّد هلوسات؟ هل أصبح من المؤكد أن سيناريوهات الموت التي

ما يفك يرسمها السلطان وابنه وفرقة شهود الزور وخبير الاختلاق على الناس.

نخلص أن الموت في مسرحية «مطلوب حيا أو ميتا» مثَّل الموضوع المركزي وطغى على بنيتها الدرامية، وتجلَّى ذلك في حوارات أبي ذر وزوجته والسلطان فاتك وابنه من بعده ، حيث مثل الموت واقعهم وسيطر على تفكيرهم ورَاودهم في أحلامهم فكان بذلك المتحكم الوحيد في منطقتي الوعي واللاوعي عندهم والفعل الأكثر ورودًا في النص الدرامي حيث شكل هويّته بامتياز، وبوصفه دلالة مركزية فقد اقترنت به عدة دلالات ثانوية كالخوف، والعلاقة بين الموت والخوف مسألة بديهية، ففكرة الموت تبعث في المرء إحساسًا بالرّهبة لأنها تترجم النهاية، أو الحد الفاصل بين الوجود والعدم، والمقصود بالعدم في هذا المقام، نهاية الحياة. ناهيك عن موت محتوم وبأبشع الوسائل والطّرق كالموت في الصحراء، فلا شك أن ترقبه سيجعل الإنسان يعيش حالة اضطراب وخوف دائم، ليس له حدود.

ويغدو الخوف مقترنا بالموت فضاءً يزاحمُ فضاءات الحياة، ولا نقصد الفضاء بالمعنى المكاني، بل بالمعنى النفسي الذي يحيل على خصوصية الوعي والإحساس بحجم المأساة، فكل الفضاءات الانتقالية المادية ارتبطت بقيمة رمزية هي الموت .

لم يستحوذ الخوف على أنا أبي ذر فحسب، بل طبع العلاقة بين الأنا والآخر مما يوحي باشتغال التخييل الذاتي ضمن الواقع،« فالأنا الساردة صوت مهيمن فردي، ولكنها تعبّر عن المجموع في إطار وجهة نظر خاصة، وهي في تعبيرها عن هذا المجموع من خلال تشكيل الشخصيات، لا تشكل شخصيات فقط، وإنما تشكل أنماطا، يمكن أن تكون كاشفةَ عن كثيرين ينظرون داخل هذا النمط» .(١) فخلق هذا النمط الشك واللاَّيقين بين الشخوص .

يمكننا أن نخلص أن الخوف من الموت حالة ثابتة، لاسيما إذا تعلّق الأمر بموت مجهول الملامح والموقع والزّمن، فإنه

---

(١) عادل ضرغام. في السرد الروائي. ص: ٥٤.

سيتحول إلى حالة شعورية مستبدّة، تعتري البطل كما في الأثر الروائي، فتقيّد حريته وتتحكم بسلوكاته، وتسلب قدرته على مجابهة الأمور بحكمة، وتمنعه من التعامل مع الآخرين تعاملاً اجتماعياً مقبولاً، فالخوف إذن حالة نفسية غير سوية بالنّظر إلى نتائجه السلبية وتجلياته الخطيرة التي تكبُت وتقمع الوجود الفعلي للإنسان، وتثبّط حركته المنافية للسكون والموت، فيستحيل الخوف من الموت، موتا مضاعفا.

يتجاوز الموت كونه فكرة تجريدية واقعية تهيمن على وعي البطل وفعله لتضم العديد من الموضوعات التي تدور في فلكها كموت القيم، موت المدينة، موت العدل واغتيال الحقيقة.

٢ - حصار العقل والفكر والثقافة :

يعد مفهوم الثقافة من أوسع المفاهيم بالنظر إلى اتساع دائرة المنتمين إليه فـ « الثقافة بوصفها عالما من الرموز

يشمل الفن والعلم والدّين» .[١] تحيلنا على تعدد الأصناف فيها من أهل العلم والمعرفة والأدب. والفن والدين، وإذا سلّمنا بأن كل إنسان يمتلك قدراً من المعرفة في أحد هذه المجالات، جاز لنا القول أن« كل الناس مثقفون، لكن ليس لهم كلهم أن يؤدوا وظيفة المثقفين في المجتمع» ،[٢] أي إن لكل إنسان رؤية خاصة للعالم ونمطًا من التعامل الأخلاقي والاجتماعي وتجسيدًا للإنتاج الفكري إذن فكل الناس مثقفون ولكن مع اختلاف مستويات ثقافتهم، فالمثقف هو المفكر والأديب والعالم والكاتب والفنان والمبدع ورجل الدين والطبيب والمهندس والمدير والطيار ورجل القانون ورجل الأعمال والطالب والأستاذ والإعلامي، فكل هؤلاء هم صناع أفكار وأطراف فاعلة لهم القدرة على التأثير في الواقع أو تغييره، فالعبرة تكمن إذن في وظيفة المثقف والتي تتبدى في ذلك الحس النقدي الذي يمتلكه إذ يسعى دائما إلى أن يقف موقفا إيجابيا من قضايا المجتمع ومستجدات الواقع ويجتهد

---

(١) المرجع نفسه. ص: ٣٨.
(٢) المرجع نفسه. ص: ٢٦.

في تغيير وعي الأفراد وكذلك الفئات الاجتماعية، وبالتالي تشكيل رؤية شمولية جديدة للعالم والحياة. وهذا الدور لا يتأتى لكل الأفراد بل الفئة خاصة هي فئة المثقفين الحقيقيين الذين يمثلون الفاعل الاجتماعي الجمعي بوصفهم قوة محركة تلتزم بخدمة المجتمع وترسيخ القيم الإنسانية النبيلة فيه وتجذير الانتماء والهوية والدفاع عن الكيان الحضاري كونهم يمثلون بؤرة هذا الكيان لأن« المثقف فرد منح قدرة على تمثيل رسالة أو وجهة نظر أو موقف أو رأي وتجسيدها والنطق بها أمام جمهور معين ومن أجله» .[١] يعمل بوصفه جزءا في إطار نخبة مثقفة، تهدف إلى بناء المجتمع من خلال إنتاج الأفكار والمفاهيم الإيجابية التي تحقق الوجود الفعلي للأفراد والمجتمع. هذه الاستقلالية للمثقفين ودورهم الطليعي في الدفاع عن« الحقيقة والعدالة والدفاع المستميت ضد الاستبداد السياسي والظلم الاجتماعي والتعصب الديني أو العرقي واعتداء الأقوياء على الضعفاء» .[٢] يجعلهم

---

(١) المرجع السابق. ص:٣٥.
(٢) المرجع نفسه. ص:٢٩.

يشكلون ضمير الأمم والمجتمعات، والأمر ذاته يجعلهم المستهدف الأول من قبل القوى المعارضة بتعددها، أفراد، مؤسسات حركات تطرفية، سلطة الدولة أو سلطة المجتمع، أو سلطة الأيديولوجيا وهذا ما يتجلى في« مطلوب حيا أو ميتا» ، حيث رصد فيها الكاتب السيد حافظ التموقع المركزي للمثقف في قلب الصراع الدرامي والأزمة الخانقة والموت المعلن في الفضاء الدرامي، حيث إنه لم يقف موقفا حياديا، مما يحدث بل حاول البحث في أسباب الأزمة ودوافعها، وحاول استنطاق التاريخ ومساءلته، والتنقيب في الذاكرة لمعرفة خفايا الماضي وإدراك الخلفيات الحقيقية للتسلط والاستبداد بالرأي. في مجتمع فكت كل روابطه، وغيبت كل قيمه الإيجابية، ولم يبق فيه إلا الشك والخوف والحزن والموت والفجيعة تصنع يومياته، واقع درامي شعاراه الإقصاء أو التعصب، الأحادية أو التطرق، وغرضه الأوحد الفوز بالسلطة السياسية والحكم ، مما أوجد تصادما بين الحقول الثقافية والسياسية والدينية كمجالات للفعل الاجتماعي، من هذا المنطلق حاول المسرحي من خلال بطله " أبو ذر "

المثقف أن يقدم صورة للمثقف الحيوي الفاعل الذي لم تقعده المضايقات عن أداء دوره في تبيين الحقيقة، رغم التباسها، ولم تسكت تهديدات صوته رغم بشاعتها وعدم إنسانيتها، ولم يطل الموت وجوده كما كان يروم، لأن وجوده هو الإبداع والتفكير والقول، وكذلك الفعل، لأن كل هذه الملكات نابعة ولاشك من رؤى تهدف إلى بناء الوعي الفردي وتحقيق نسيج اجتماعي متماسك. وتطوير البناء الحضاري وخلق مساحة من الاختلاف والإئتلاف بين الأفراد والفئات الاجتماعية وحتى بين الطبقات السياسية المتعارضة وفق رؤية شمولية للكون والعالم.

هذا المقطع يبين اختلاف الرؤى والأهداف بين طبقة المثقفين والمبدعين وبين طبقة السياسيين، فالفريق الأول أهدافه إنسانية خالدة، أما الفريق الثاني فأهدافه شخصية آنية أو قل زائلة، الأمر الذي تؤكده الذاكرة ويدعمه تاريخ مختلف الحضارات والآداب فالخلود كتابة أما السياسة فلعبة خطيرة قد تؤدي إلى الانتصار المرحلي أو النسيان الكلي.

يؤكّد المسرحي من خلال مسرحية " مطلوب حيا أو ميتا " أن الخطاب يتميّز بالمغالاة والتَّطرّف في الحكم المسبق على أبي ذر وأتباعه وتجريمهم وتوعّدهم بالذّبح تنفيذا لإرَادة وأمر السلطان. وهذا الخطاب يستند إلى إيديولوجية تؤمن بالأفكار المطلقة التي تجعل من الفرد في المجتمع متلقيا أعمى للأوامر وهنا يكمن« المشكل في الإيديولوجية أنها تتحول إلى أداة عمياء لا ترى إلا نفسها» ،(١)

قد عمد السيد حافظ الى فنية درامية بأن جنِّد نخبة من الشخصيات في المدونة محل الدراسة يباركون صنائع السلطان ويدعون باسمه في التجمعات ويهتفون بشعاراته في المنابر بوصفهم يمثلون سلطة غير مباشرة لكن تأثيرها يبدو أعظم من أنواع السلط الأخرى.

قد تجلى هذا الأمر في الصحفيين والمحررين ورئيس التحرير أيضاً فبدلا من كونهم أنموذجاً للمثقفين الإيجابيين،

---

(١) فاديا دلا، الروائي وسيني الأعرج. الكتابة متعة وليست نزهة.ج ١ (حوارات واسيني الأعرج الأكثر جدلا). ضمن كتاب زهرة ديك. واسيني الأعرج هكذا تكلّم...هكذا كتب. ص: ٢٢٩.

والمناضلين السّاعين دومًا إلى كشف الحقيقة وإماطة اللثام عن كل الممارسات السلبية والقمعية على تعدّدها وأثرها الوخيم على المجتمع، ومحاولة تغيير الرّاهن، راحوا يحولون إلى أبواق للحاكم .

وتكمن الغاية الجوهرية وراء هذا التوظيف للإعلام والصحافة واتهام أبي ذر بالجنون وتشويه صورته لدى العامة في تحويله إلى مجرّد شيء يقبع داخل فضاء مغلق حيث لم تكتف بنفي وجوده الجسدي بل تعدّت إلى نفي وجوده العقلي الذي يساوي تفرّد هويته الشخصية عن بقية الذوات، مما يؤكد أن« علاقة المثقّف بالدّولة اتّخذت طابعًا قمعيًا» ،[١] إذ يتأكد ذلك في قول السيد حافظ على ألسنة رئيس التحرير والمحررين

:« رئيس التحرير: اكتب مقالا لاذعا يا لذوعي

محرر ١: أمر سيدي الرئيس

(١) جابر عصفور. مواجهة الإرهاب قراءات في الأدب العربي المعاصر. ص:٥٨.

محرر٢: لقد كتبت مقالا أقول إنها اليد الخفية التي تعبث بأمن البلاد جعلت من سيرة أبي ذر القناع الذي تضلل به الجماهير ولكن هيهات هيهات

محرر ٣: أنا يا سيدي قلت إن هذا الإرهابي الذي يسمي نفسه أبا ذر الغفاري يحاول خداعنا ونحن شعب لا يخدع »،[1] .

تسعى السلطة عموماً إلى الهيمنة على المثقف، والحدِّ من دوره في توجيه وعي الجماهير والمجتمعات بشكل يُناقض كيانها ومشروعها. كما يناقض وعي الجماعات لذلك كان عرضة للتهميش من قبل السلطة والاغتيال من قبل المتطرفين والسلطة.

٣ - موت الفضاء المكاني و الزماني وانعدامه:

يموج العالم الدرامي بحركة الشخوص وتفاعلها، مما يؤدي إلى سيرورة الأحداث، وهذا لا يتأتى إلا ضمن فضاءٍ مكاني بوصفه الملاذ المرجعي الذي يحقّقُ الإيهام بالواقع، كما أنه

---

(١)السيد حافظ ـ مطلوب حيا أو ميتا ـ ص:٣٥ .

يتلوّن ويتشكل بصور متعددة بما يلائم الفكرة في النص. وإذا سلَّمنا أن جدلية الموت والحياة كانت الطَّاغية على عوالم السَّرد وبنائه في « مطلوب حيا أو ميتا»، فإن المكان هنا لا يبقى مجرّد أبعادٍ هندسية جامدة، بل يحمل قيمة الموت كقيمة مهيمنة على مواقف الشخوص من محيطهم « وبذلك يكون المكان الجغرافي متَّصلا بالواقع الخارجي للنص انطلاقاً من إشارته إلى الظُّروف السُّوسيوتاريخية، والقيم الثقافية لبيئة النص. أما الشكل الثاني فهو فضاء للتخيل قد يجمع متناقضات غير موجودة بالضّرورة في الواقع» .[١] كالفضاء المجسَّد في الحلم كونه فضاءاً يتّسم بغرابة تكوينه.

وإن تضمّنت المسرحية « مطلوب حيا أو ميتا» نقمة على الزّمن الحاضر لأنه زمن الموت، الذي يُلقي بظلاله القاتمة على كل الموجودات فيكون الارتداد إلى الذاكرة لإحياء الزّمن الماضي ضمن المعيش الرّاهن، لبث بعض الحياة فيه، فإن المسرحية تبني فضاءها الدرامي ضمن

---

(١) عمر عيلان. الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة(دراسة سسيوبنائية). ص:٢٢٩.

الفضاء الجغرافي: السوق الصحراء القصر الكوخ على ضوء التّشظيَّات والتداخلات الجغرافية المحليّة التي تنفتح على فضاء الزمن وارتداده، بوصفه بحثًا عن ذات خارج حدود يرسمها الموت والضَّياع.لأنه وإن يتسع فضاء المنفى بدلالته الجغرافية، فإنه يضيق كفضاءٍ دلالي، حتى يعادل الموت، لأنّه يطرح سؤال الانتماء وسؤال الهوية المرتبط بالذات.

إن المتأمل لهذه المسرحية، يدرك أن المسرحي لم يطرح سؤال العدم والموت كتيمة سلبية ثابتة، تفرض هيمنتها على الخطاب الدرامي انطلاقا من رؤية أحادية فرضها واقع الشخوص، بل غذاه بسؤال أكثر إيجابية، هو سؤال الوجود والحياة، وكيف يتحقق في ظل ذلك الواقع الاستثنائي الذي شهدته دولة " فردوس الشورى "، مما يقودنا حتما إلى القول باشتغال الوظيفة الفنية، التي قصد بها المسرحي تقريب الواقع وتشخيصه بصورة جمالية، بعيداً عن الالتقاط الحرفي لتفاصيله، مما يوضح خصوصية رؤية المسرحي الموجّهة نحو مساءلة الذات والمجتمع واستنطاق التاريخ، ضمن الصراع السياسي والديني، الذي شكّل تربة خصبة لها مما

جعل المتن الدرامي مسرحاً للصراع والمواجهة، بين ثنائيتي الموت والحياة بما يبيّن نسبية الحقيقة بعيدا عن ثبات الفكرة وأحاديتها، وهذا ما يؤكّد تفاعل المسرحي مع ذاته ومجتمعه وعصره، بوصفه مبدعًا ومناضلاً لترسيخ قيم أو البحث عن أخرى، غيّبها تداعي المجتمع وسقوطه في وحل الصراع السياسي السلطوي.

٤ ــ الحيــــــــــــــاة:

في مقام آخر تبدو نزعة الكاتب المتحدّية للنهايات المؤلمة محدّداً هويته انطلاقاً من هويّة وطنه الذي لم يقهر في وطن متماه « في دولة ليس لها موقع جغرافي على خريطة العالم لأنها دولة تقع على حدود اللازمان واللامكان»،[١] فالمسرحي في هذا الخطاب يدرك كنه ذاته، وحقيقة انتمائه، فالذات هنا تعادل الوطن صموداً وتحدّياً، والوطن ينعكس على الذات وجوداً وأملاً وحياةً.

---

(١) السيد حافظ. مطلوب حيا أو ميتا ص:٢.

وإذا سلّمنا أن البطل الدرامي يتماهى مع الكاتب، فلا ريب في أن« للمكان أثراً في التعبير عن هوية الكاتب الروائي والشخوص. فالحياة الإنسانية خلاصة الظروف والبيئة المحيطة والتاريخ، والعادات والتقاليد والأعراف. ونتيجة ذلك نجد الكثير من الكتاب يحاولون من خلال المكان التعبير عن تمسّكهم بهويتهم» ،(١) .

وأخيرا إذا اعتبرنا أن جدلية الموت والحياة هي الطاغية في تشكيل مضمون النص المسرحي، فإن هذه الأخيرة هي دال لنسق لغوي، فهل يمكننا فهم مضمون النص الأدبي أو بنيته الدالة بمعزل عن البنى الفكرية الموجودة خارجه والتي ساهمت في إنتاجه؟ بالطبع لا، لأن هذه البنى الخارجية تشكّل البيئة التكوينية للعمل الأدبي، ولا يمكننا إدراك وظيفة هذا الأخير إلا ضمن شرطه الاجتماعي والتاريخي والاقتصادي والثقافي وهذا ما يطلق عليه مرحلة التفسير

(١) إبراهيم خليل. بنية النص الروائي (دراسة). ط١. منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٠، ص:١٤١.

التي نحن بصدد رصد تجليّاتها عبر المدونة المدروس "مطلوب حيا أو ميتاً".

ثانيا: مرحلة االتفسير:

بعد الفراغ من المرحلة الأولى والتي تمثّلت في تتبّع البنية الدالة الشمولية للنص المسرحي من خلال آلية الفهم، وذلك بمحاورة النص داخليا، وتتبُّع بناه الذهنية والشّكلية فحسب، تأتي المرحلة الثانية وهي مرحلة التفسير، لتضع هذه البنية في إطارها التكويني وسياقها السوسيوتاريخي، فالتّفسير يقوم على« إدخال بنية دلالية في بنية أخرى أوسع منها تكون فيها الأولى جزءاً من مقوماتها» ،[١] وهي البنية الاجتماعية.

يعتبر التفسير (L'explication) المرحلة الآلية المكملة لعمل مقولة الفهم ضمن التصور البنيوي التكويني، وحتى تسعى هذه المرحلة إلى إحداث تناظر بين البنية النصية

---

(١) جمال شحيد. في البنوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان). ص:٨٥.

الدالة المستخلصة سابقا، ووضعها في سياق بنية أوسع هي البنية خارج نصية الاجتماعية، فإنها تقوم بتشريح ومساءلة البيئة التي تكون فيها النص الإبداعي «فهدف التفسير هو السعي لإدماج البنية الدلالية للنص باعتبارها عنصرا تكوينيا ووظيفيا ضمن بنية أشمل وأوسع هي البنية المجتمعية أو الطبقية»[١]، أي محاولة إيجاد نوع من التماثل والتفاعل بين بنية نصية دلالية صغرى مع بنية أشمل هي البنية الاجتماعية لطبقة معينة ورؤيتها للعالم ضمن تصور المبدع الذي ينتمي إلى تلك الطبقة أو يعبر عنها فحسب، فإذا كان «الفهم عملا متصلا بالنص، فإن التفسير هو وضع هذا الأخير في علاقة مع واقع خارج عنه»[٢] هو الواقع الاجتماعي.

لا يمكن فصل مقولتي الفهم والتفسير واشتغال إحداهما دون الأخرى ضمن المنهج البنيوي التكويني، فالصلة بينهما

---

(١) عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ص:٢٠١.
(٢) جمال شحيد. في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان. ص:١٧٧.

وثيقة. فإذا كان الفهم هو دراسة البنية الدلالية للعمل الأدبي فإن التفسير هو رؤية ذات طابع شمولي أوسع للبنية الأولى، تسعى إلى إيجاد روابط بين النص وطبيعة الرؤية الاجتماعية التي تعكس إيديولوجية ذات وجود واقعي، إذ يستهدف «بعد التفسير وضع النص ضمن بنية أوسع هي التي تفسر طبيعة الرؤية الاجتماعية التي يتضمنها العمل الإبداعي، ويتم التعرف على هذه البنية الفكرية الأوسع بما يوجد بينها وبين بنية النص من تناظر ولابد أن تكون هذه البنية الفكرية واحدة من البنى التي تعبر عن إيديولوجية ما موجودة في الواقع»[١] الاجتماعي بالمقابل.

يمكن أن نستخلص أن الفهم هو تفسير ذهني لجوهر البنية الداخلية الجزئية للعمل الإبداعي، يتكامل مع التفسير وهو فهم يسعى إلى تسليط الضوء على تلك البنية النصية الجزئية ضمن بنية كلية شاملة هي البنية الاجتماعية

---

(١) حميد لحميداني. الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية. ص:١٦.

الفكرية. باعتبار العلاقة التفاعلية بين طرفي المقولة: النص وبيئة تكوينه.

فيستوجب في هذه المرحلة استحضار العوامل الخارجية لإضاءة البنية الداخلية للنص، والمقصود هنا ليس البنى وإنما عملية تشكّل البنى ضمن أطرها ومرجعياتها التاريخية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، مما ينفي عن البنية الدالة الداخلية سمة السكون والثبات ويؤكد حركيتها وتفاعلها ضمن بنية أوسع هي البنية السوسيولوجية، مما يؤكد أن« العمل الأدبي والفكري والفني ما هو إلا شكل من أشكال الحياة الاجتماعية ولا نستطيع فهمه والتّعمق فيه إلا إذا وضعناه في إطاره الشّامل الاجتماعي والتاريخي» ،[١] وهو ما يقابل تأويل النص ضمن السيرورة الاجتماعية التاريخية. وهل يمكن بأي حال من الأحوال بعد ذلك عزل البنية النّصية عن المرجعية السوسيوتاريخية من منظور البنيوية التكوينية؟ كلاّ فذلك يعتبر نوعاً من الانتهاك لذات

(١) المرجع نفسه. ص:٨٣.

النص ووجوده الخارجي، انطلاقاً من التعالق القائم بين النص وبيئته الخارجية، وبتر النص عن سياقه شبيه بالإجهاز على وجوده المعنوي المتمثل في ذاكرته.

هذا يعني تلك العلاقة الوثيقة بين الأدب والمجتمع، فالأدب ليس مجرّد انعكاس حتمي لصورة المجمّع بل هو رؤية جدلية نقدية، تحاول أن تبني المستقبل من خلال تتبع حيثيات الماضي والحاضر، وفق رؤية شمولية، تتعدّى مقولة الشكل، بوصفها تتبّعا للأجزاء الداخلية مفصولة عن الكل، في حين تسعى الثانية إلى جعل الأدب يتمثل في تجربة اجتماعية وتاريخية تتجلى بالفعل الاجتماعي والصراع الطبقي، لأن الأدب ليس تراكما كمّيا للكلمات والجمل أو نسقا شكليا خاويا من المعنى، فالشكل دون دلالة أو رؤية كلية ينتظم وفقها، لا ينتج أدباً، في حين أن تآلف النص كبنية لغوية متعالقة مع البنية الخارجية هو ما يجعل من النص أدباً وهو ما يشكل وجوده.

وحتى لا يبقى هذا الكلام مجرّد تنظير نسعى إلى تتبع هذا التعالق بين النص المدروس« مطلوب حيا أو ميتا» وبين

بنيته الاجتماعية، خصوصاً وأن النص استوحى أحداثه من تجربة استثنائية شهدتها المجتمعات العربية وإذا كان النص ينبض بلحظات ومشاهد من السيرة الذاتية للكاتب، فقد استخدم هذا الأخير استراتيجية كتابة تقنعنا بأن ما يشغله ليس هو التاريخ لمحطة من حياته، بل إنجاز عمل مسرحي تخييلي يجسّد الواقع إلى حدّ بعيد، يقصد من خلاله مساءلة الواقع والتنقيب في صفحات التاريخ والنّبش في ثنايا الذاكرة، لكشف ما خفي واستتر، فالموت والقتل والدم والتّطرف لم تولد من فراغ، بل هي امتداد لممارسات سياسية، اجتماعية اقتصادية، ثقافية، فهذه الأخيرة شكّلت تربة خصبة لميلاد الأزمة في الوطن العربي.

مسرحية« مطلوب حيا أو ميتا» هي من النصوص المؤرخة للأزمة العربية والتي تبعث في قارئها نغمة تكاد تميل إلى اليأس والإحباط والهزيمة، لكن سرعان ما تجعله يغيّر توجّهه، إذ تتراءى له صور الحياة والتحدّي من قبل الشخوص ولاسيما البطل أبو ذر أو فضاءات السوق والكوخ والصحراء التي كانت ترفض ذلك التّشوه وتحارب ذلك الموات

الذي كاد يودي بها، متشبّثة بذاكرتها وتاريخها في صورة عبد الله بن مسعود وأبي ذر عبر لغة أرادها الكاتب سكناً يتحرّر من خلاله ليأسر قارئه من ذات الموقع بهز يقينياته حولها وملامسة أحلامه وطموحاته لأن اللغة من منظوره وجود وحياة وانفتاح على كل الإمكانيات وليس معطى جاهز. انطلاقاً من لغة تقول الموت والحياة والصّمت والبوح والعجز والتّحدي والأنا والمجتمع، السّلطة والدين، راح الكاتب يبحث في أسباب الأزمة، ساعياً إلى تفسيرها بالعودة إلى جذورها الأولى، انطلاقاً من سؤال جوهري مفاده« هل هناك مساحة حقيقية فاصلة بين الماضي والحاضر؟ أليس الحاضر صورة تكاد تكون طبق الأصل عن ماضينا؟ هل أعدنا قراءة تاريخنا وفهمه على صعيد قومي وحتى إسلامي؟ لا أبداً، لهذا فالعودة إلى التاريخ ليس حالة رفاه ولكنها بالنسبة لي إشكال عويص» ،[١] هذا الإشكال التاريخي إذا ربطناه بالمآل في

---

(١) زهية منصر. واسيني الأعرج، لو قذفنا كل كلب نبح لما بقي على الأرض حجر.ضمن كتاب سهام شراد. واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى (حوارات في الرواية والكتابة والحياة ٢٠٠٤-٢٠١٤). ص: (٤٧-٤٨).

الحاضر، حاضر الأزمة، تجلّت لنا ملامح هذه الأخيرة عبر مرآة التاريخ التي إن استنطقناها بموضوعية بدت لنا بعض دوافع الأزمة وخفاياها كما هو الحال في مسرحية "مطلوب حيا أو ميتا " التي فسّرت واقع الأزمة بالعودة إلى التاريخ. ليس كسلسلة متوالية من الأحداث بل كمحطات نعيد قراءتها من جديد.

١. تفسير التاريخ والذاكرة :

يمكننا بداية الإقرار بأن« مطلوب حيا أو ميتا» ليست مسرحية تاريخية تحاول إعادة كتابة التاريخ بوصفه نصّاً مقدّساً تعطيه هالةٌ من الجلال، ضمن إطارٍ منغلق محفوف بسياج القداسة، التي لا يستطيع المسرحي المساس بها، ذلك أن التاريخ، بعيداً عن المفاهيم الضّيقة التي تقضي بكونه جملة من الأحوال والأحداث، التي يمُرُّ بها إنسان أو شعب أو أمة، أو مختلف الظّواهر البشرية، أي« معرفة الأحوال المتحققة بالتتالي في الماضي بواسطة أي موضوع

معرفي، شعب، مؤسسة، جنس، علم، لغة» ،[1] يبقى مفهوما غامضاً ولاسيما إذا ربطناه بالمسرح.

يبدو أن الكاتب السيد حافظ بخياله يكمّل التاريخ ويسدُّ ثغراته ويكشف مكبوتاته وما سكت عنه، ذلك أن« إعادة بناء الماضي هو جهد متزاوج بين عمل المخيلة وعمل المؤرخ، أو بين مرجعين: مرجع مباشر هو الحدث الماضي، مرجع منتج هو الخيال. فهما يشكّلان الحدث التاريخي الماضي في قالب جديد ومبتكر هو القصة أو الرواية» ، [2] وبالنّظر إلى العلاقة الوثيقة بين التاريخ والمسرح يمكننا أن نسلّم بالدّور الفعاّل لخيال المبدع، وتشغيله ضمن الحدث التاريخي، بما يساهم في خلق جديدٍ، وكشْفٍ للمستتر خلفه، بالطبع بهدف إضفاء مسحة جمالية.

إن الخطاب المسرحي في« مطلوب حيا أو ميتا » قدّم أنموذجاً للوطن المجروح الذي يبحث عن هويته، والذات

---

(١) جنَّات بلخَنْ. السرد التاريخي عند بول ريكور. ط١. منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٣، ص:٥١.
(٢) المرجع نفسه. ص:٨٩.

المتأزمة التي تروم الخلاص، إنها الذات الدرامية التي أخذت تستنطق التاريخ وتستوقف بعض محطاته وتسائلها ضمن إطارها الزمني، لتقيم بينها وبين حاضر الموت والأزمة وشائج الاستمرارية والتّعاقب التي تقتضي أن هذا السَّبب يؤدي حتماً إلى تلك النتيجة، وفق رؤية درامية تعاملت مع التاريخ بوعي معيّن بالحاضر يسترجع أزمنة مضت ولكنها ما تزال تتحرّك عبر الذاكرة ليعيد صنع وتشخيص الأحداث.

انطلاقا من مقولة الفيلسوف ديكارت:« أُفكر إذن أنا موجود» ، نستطيع أن نعتبر أن التّذكر بوصفه استعادة لأحداث ماضية استقرت في الذاكرة هو تدليل على الوجود، لأن الإنسان من دون ذاكرة، يعتبر ملغيّ الذّات والوجود لأن« الذّاكرة هي مجمل الأحداث المنسية والمشاعر والانطباعات والمتع والشروح والهواجس والمخاوف والأهوال التي اعترت حياة الإنسان» .[١] معنى ذلك أن الذاكرة هي وجود الإنسان عبر الزّمن، ولكن ليس الماضي فحسب، بل

(١) جمال شحيد. الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة. ط١. دار الفارس للنّشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١١، ص:٧٥.

الحاضر والمستقبل، ونقصد هنا« الذاكرة/التّذكر: وتسجِّل الماضي كأنه (تذكّر/صورة) وتكشف لنا صورة أو صُوراً من حياتنا الماضية، وتنقلها إلى وقتنا الحاضر مستهدفة المستقبل» ،[١] أي إعادة تشكيل الذّاكرة و الوعي بوصفهما جملة من الحقائق الممزوجة بالمشاعر التي تستدعي مثيلتها. وتقحمنا قراءة« مطلوب حيا أو ميتا» في ذاكرة الكاتب المتماهي مع البطل الدرامي، كونها تحاكي مراحل أو محطات من حياته . و«لكن مجهود التّذكر هنا يتداخل مع الخيال الذي يوظّفه الكتّاب أو مع المراوغة في سرد الحدث» .[٢] بما تتطلبه الضرورة الفنيّة.

يحقق الكاتب انتماءه للمجتمع وهويته في إطاره عبر هذا التّلاحم الذي يجسد ذاكرته، ذلك« أن الإحساس بالهوية الشخصية الذي يمتلكه كلٌّ واحدٍ منَّا هو إحساسٌ بالاستمرارية عبر الزمن وهو ما لا يمكن امتلاكه دون

(١) المرجع السابق. ص:٧٧.
(٢) المرجع نفسه. ص:١١٩.

الذاكرة» ،[١] التي تعكس شخصيته، والذّاكرة الجمعية لمجتمعه عبر الزّمن.

فالكاتب المسرحي أفلح في تشكيل صورة حركية ومتجددة تتخطى التذكر في حدّ ذاته، إلى تركيب منجز جديد يستوعب الحاضر، ويتنبأ بالمستقبل، ذلك أن الروائي هو ذاك« المتذكر الذي ينتقل بذاكرته من الماضي وأحداثه وحيثياته إلى الحاضر المعيش، ويستبصر المستقبل» .[٢] وآية ذلك أن الذّاكرة تُفلت ذكرياتها دون تَبويبٍ أو تنظيم بل في بنية متماسكة أحياناً، مبعثرة أحياناً أخرى، خاضعة للزَّمن الذي يأبى التَّعاقبية الخطّية لألاَّ يكون الاشتغال المسرحي رتيباً ونمطياً.

---

(١) ميري ورنوك. الذاكرة في الفلسفة والأدب. ترجمة فلاح رحيم. ط١. دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ٢٠٠٧، ص:١١٧.
(٢) المرجع نفسه. ص: ٢٠٥.

٢ - تفسير فساد السلطة:

نؤكد بداية أن النص الروائي تحدّث عن السلطة بوصفها هيكل عاماً، لا بوصفها هيكل تشخيصي، وذلك باستخدام صيغة الجمع دائماً.

ينتقد الكاتب المسرحي السيد حافظ على لسان« سيف الدين الفاروق» القاضي المعزول تلك التلفيقات السُلطوية المضخمّة قائلاً: " لن أنصرف إلى بيتي إلا بعد أن تجيبوني. أيها الناس هل أنا أبو ذر؟ فمرة أكون القاضي سيف الدين وأنا على كرسي الحكم. ومرة أكون أبا ذر وأنا في قفص الاتهام. نكتة...نكته سخيفة أليس كذلك؟".[١] وبين الموت والسلطة السياسية علاقة حميمة مارستها هذه الأخيرة منذ نعومة أظفارها، لتكشف عن وجهها الاستغلالي والانتهازي، المتمثل في شهود الزور والشرطة ممثل الادعاء خبير الاختلاق وخبير التشويه.

هذا الخطاب حتماً دفع بالواقع السياسي الاجتماعي للفرد العربي إلى أفق التخييل، لماّ بات هذا الأخير ينوء بأحمال

---

(١) السيد حافظ. مطلوب حيا أو ميتا. ص:٣٢.

الفعل المتسلّط من أعلى رتبة في هرم السلطة إلى أدناها، فحيث أضحت مواجهة السلطة بأفعالها في الواقع أمرا عسيرا، يستوجب الكثير من الحذر، من قبل المواطن البسيط أو المثقف نتيجة الأفعال القمعية القهرية التهميشية كانت ثورة الخطاب المسرحي معادلاً للثورة في الواقع.

لغة السيد حافظ لم تُركِّز على الخطاب السُّلطوي، بقدر ما رَكَّزت على الفعل السُّلطوي باعتبار الفعل يترجم القول ويحتويه، حيث تتبع من خلالها عيوب السُّلطة وإيثارها لمصلحتها وتلاعبها لمصالح الوطن والشعب.

يوظف الكاتب لفظة عفنستان توظيفاً رمزياً يشتغل في المستوى الدلالي، ليضاعف طاقة الفساد، التي وصلت فيه إلى حدْ التَّعفن.

وقد تعمّد المسرحي عدم ذكر هؤلاء المتسلطين بأسمائهم حماية لنفسه خاصة وأنه باستقراء الخطاب في« مطلوب حيا او ميتا» ، نجد أن المسرحي قد جعل من السلطة الرّحم الذي أنجب التَّطرف والموت.

كما قد يكون هذا التَّستر من دواعي الضرورة الفنيّة التي تُبقي دائما على خطٍّ فاصل بين الواقع والتَّخييل.

أيًّا كان التَّأويل الأصَحْ فهو لا ينفي إيديولوجيا الكاتب الرّافضة لسياسة التسلط المتجلّية من خلال شخوصه ولاسيما شخصية البطل المتماهية معه، بل يمكننا القول أنه هو ذاته، وتلك سمة المثقّف الذي يستخدم اللغة وسيلة للتعبير عن أفكاره المرتبطة بالواقع الخارجي الذي لا يستطيع الفكاك منه، والواقع السياسي جزء منه.

إذا يحاول المسرحي، عبر النص الدرامي هذا إعلان رفضه لهذا الواقع (السياسي)، لكن الواضح أنه لم يقدّم بدائل واكتفى بالتّوصيف والرَّفض والإدانة، ولئن تمكّن من قول الحقيقة للسلطة فهو لم يستطع على مستوى الفعل تغيير مسارها أو تقديم رؤية بديلة للوضع السياسي القائم لأنه غيّب حضورها في هيئة شخوص، تتحدّث عن ذواتها وتبرز منطقها عبر الخطاب المسرحي، فيمكن التَّحاور معها وتبادل الأفكار والرُّؤى بما يمكّن من انتصار فكرة معينة في النهاية.

كما يمكننا القول من وجهة نظر تأويلية سوسيولوجية أن شخصية« أبو ذر الغفاري» احتمت بسلطة الخطاب الديني، لتنتقم للذّات المهمّشة فيها.

نتائج الدراسة :

أخيرا و من خلال المقاربة السوسيوبنائية، وتطبيق آليات الفهم والتفسير والوعي التي قمت بها حيث اتخذت من مسرحية " مطلوب حيا أو ميتا " مجالا للدراسة والتحليل، مسائلا متونها مرة ومحاولا التأويل مرة أخرى بوضعها في سياقها الاجتماعي السياسي الذي تشكلت ضمنه حيث حاولت ربط البنى النصية الداخلية بالبنى الخارج نصية سياسية اجتماعية ثقافية بما تقتضيه طبيعة المنهج المتبع في هذه الدراسة وقد سمحت طبيعة هذه المقاربة أن استخلص النتائج الآتية:

- أوضحت لنا القراءة الداخلية للمدونة " مطلوب حيا أو ميتا " بتطبيق آلية الفهم أن الفعل الدرامي فيها ينبني حول جدلية (الموت/الحياة) كتيمة مركزية تتفرع عنها جملة من الموضوعات الفرعية المتعلقة كلها بتوصيف واقع الأزمة وتأثيرها على شخصية البطل ووعيه المرتبط بالسياق التاريخي والسياسي.
- قدمت لنا " مطلوب حيا أو ميتا " صورة المثقف الذي يمتلك رؤية نقدية لواقع الأزمة انطلاقا من إيديولوجية خاصة التي تضع كل الحقائق موضع مساءلة وبحث بعيدا عن اليقين الجازم الذي يقضي بإلغاء الآخر لأن الحقيقة بطبيعتها نسبية.
- قدم لنا المسرحي السيد حافظ فضاءات السوق والقصر والكوخ والمقهى، ليس بوصفها فضاءات جغرافية تؤطر حركة البطل وفعله فحسب بل بوصفها فضاءات للانتماء والاغتراب، فحيث تغيب كفضاء جغرافي تحضر كفضاء وجداني يملأ الذاكرة معا ليحقق جدلية (موت/حياة) إما موت الجسد، أو موت الذاكرة.

- جسد الخطاب الروائي موضوع الحياة من خلال مجابهة البطل لواقع الموت بممارسته كافة طقوس الحياة، الاختلاط بالناس وحب السوق والكوخ الذين يعادلان إيمانه بهويته .
- إن تطبيق إجراء التفسير أفضى بنا إلى تفسير جدلية (موت/حياة) كبنية نصية في إطار بنية خارج نصيه، التي كانت أرضية لتشكل هذه الجدلية وذلك بتتبع العلاقة بين طرفي الثنائية وجملة من الموضوعات الرامزة لها واستنطاقها.
- فسرت موضوع الموت في " مطلوب حيا أو ميتا " بمساءلة التاريخ العربي والإسلامي وتجلياته عبر أزمنته الثلاثة (ماضي/حاضر/مستقبل) كمجال للفعل التخييلي الدرامي حيث تمت إعادة بناء الزمن التاريخي بما تقتضيه ضرورة الحدث المسرحي.
- اشتغل خطاب الذاكرة في " مطلوب حيا أو ميتا " بوصفه المرجعية الحية التي تحقق هوية البطل، ورؤيته لواقعه الراهن حيث يكتسب الحدث الماضي لديه دلالته من

خلال ارتباطه بالزمن الحاضر أي زمن الأزمة والعكس صحيح، إذ تتمثل الذاكرة نصيا كحدث يغذيه الشعور يخلق لدى البطل إحساس بالاستمرارية عبر الزمن.

- **وردت فكرة السلطة في " مطلوب حيا أو ميتا " بوصفها باعثا محفزا وعلة حقه لميلاد الأزمة وقد تم الإشارة إليها كهيكل عام لا كهيكل تشخيصي باستغلال مقولتين: السلطة تساوي الثروة والسلطة تساوي الشرعية وآية ذلك خدمتها لمصالحها الشخصية وتغاضيها عن خدمة الرعية، فتحولت من عامل بناء وتطوير للوطن إلى معول للقمع والهدم.**
- **جعل الروائي من الكتابة في ظل الأزمة معادلا فنيا للحياة متخذا منها وطنا شاسعا يهزه بمخياله وإغراء لغته إنه وطن الكتابة الذي يوازي الحياة ويقهر الموت فعندما يغيب الوطن ويغزو المنفى أرواح الشخصيات ذلك حال أبي ذر وزوجته في الصحراء تصبح الكتابة الوسيلة المثلى لمعرفة الذات والوطن والأداة الناقلة لقساوة المنفى وغربته، وكذلك حال البطل الدرامي الذي**

يقاوم حالة الموت المسيطرة على حاضره بفعل الكتابة جاعلا منها عنوانا لوجوده وعاملا لبقاء الذاكرة والمجتمع.

- يلجأ إليه (شارع، مدينة، بحر)، محققة بذلك الثنائية الجدلية التي يستند إليها السرد في ذاكرة الماء أي (حياة/موت).
- وخلاصة القول أن الوعي الممكن الذي قدمه البطل كرؤية ممكنة للعالم بشقيه التخييلي والواقعي يلتقي مع الوعي الجمعي الشعبي، إذ يقوم على رؤية متكاملة تسعى إلى التغيير الايجابي، بتجاوز واقع العنف والموت، الذي أنتجه القمع السلطوي إلى واقع ينبذ الرؤى المقدسة، والقول بيقينية المعرفة فيطرح وعيا وسطيا حواريا معتدلا يجمع بين الإيمان والقول وذلك بالعودة إلى معين الهوية ودينا وانتماء.
- إن مقومات الوعي الممكن للبطل المتماهي مع الكاتب وهي: الانتصار لقيم الحق والعدل والحوار والتسامح كقيم مركزية تتيح بلوغ مستقبل أفضل ووعي الكاتب

المسرحي ليس انعكاسا بسيطا للوعي الجمعي بل هو تعبير راق عنه، لأن هذا الأخير تنتجه النخبة المثقفة التي تستطيع تحديد رؤيتها للعالم والسبل الموصلة إليها.

البطل " المذيع" وبناء الفضاء التخيلي لدى المتلقي في مسرحية

" كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى "

للسيد حافظ

خلافا للدراسات السيميائية اللّغوية، والفنون التشكيلية، يواجه الباحث المسرحي إشكالية في بحثه تتمثل في أنه يسير على نمطيين متوازيين لا ينفصلان، يشكلان وجهين لعملة واحدة . أولهما :النمط الذي جرى تأليفه من أجل المسرح، وثانيهما : النمط الذي يجرى تخيله في الذهن .لا سيما " وأن الحوار الذي يعمل على النص الدرامي بشكل أساس لا يستوي إلا في حالة نادرة"[١]. هذا ما نلمسه في النص المسرحي الموسوم بـ"كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى" لمؤلفه السيد حافظ.

لقد اشتغل الأستاذ السيد حافظ في بناء شخصية هذا العمل الدرامي على جملة من العناصر المسرحية السيميائية انصهرت كلها في وجدان المتلقي، فاستطاع بسيمياء، وازدواجية الركح المجسد نصياً والمرتسم في خيال المتلقي، أن يخرج إلى الوجود عملاً درامياً بلغ الذروة من حيث السيميوزيس. وسنقتصر هنا على عنصر الفضاء وتكامليته

---

(١) كير إيلام ـ سيمياء المسرح الدراما. ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص ٣٥.

السيميائية في بناء الشخصية البطلة بين ما نقرؤه وما نتخيله وقبل أن نخوض غمار دراسة التكامل السيميولوجي بين الفضاء الدرامي والفضاء التخيلي، علينا أن نضبط مفهومي" الفضاء المسرحي"، و" المكان المسرحي" فقد ورد عند العرب" المكان المسرحي"هو "المكان الذي يدور فيه العرض،سواء أكان ذلك في مسرح مكشوف بالهواء الطلق أو في مدينة"(١). أما الفضاء المسرحي الذي يقابله بالانجليزية space وبالفرنسية espace فهو،" المكان الذي يطرحه الناس، ويقوم القارئ بتشكيله بخياله، فتراه على الخشبة، يدور فيه الحدث وتتحرك فيه الشخصيات"(٢)

أما الفضاء المكاني في النص الدرامي "كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى "، فقد نشأ من فعل وجهات نظر، أو حوارات بين الشخصيات وبخاصة الشخصية البطلة " المذيع "، التيتقوم باختراعات للأمكنة، إضافة إلى أن المتلقي لهذه المسرحية، يعيد مسرحة الأمكنة الواردة، ويربطها بأمكنة في

---

(١) حنان قصاب و ماري إلياس المعجم المسرحي ص٨٥

(٢) المصدر نفسه، ص٩٥

ذاته، أو يتخيلها، فورود الفضاء في هذه المسرحية بتداعياته الكثيرة، يجعل من المكان يتجاوز وظيفته الاعتيادية، بوصفه مكانا لوقوع الحوادث، إلى فضاء واسع تتفاعل فيه أقطاب الإرسال، والإنتاج الدلالي في هذا النص الدرامي." فالفضاء لا يتحقق إلا بتعدد وتنوع الأماكن، بالإضافة إلى وصف طريقة تحرك الشخصيات. فالفضاء يضم كلا من المؤلف، الشخصيات والقارئ"[١].

والفضاء المكاني بأنواعه: الاجتماعي، الدرامي، الوصفي، قد وُظّف في هذا النص الدرامي بدقة لا متناهية، إذ أصبح مزيجا من الحالات و الوظائف، يكتسي أهمية كبيرة في الفعل الدرامي، فهو مسرح للحوادث والأفعال، تدور فيه كل العناصر المسرحية، وما بينها من علاقات، كما يمنح النص المسرحي مناخا تتفاعل فيه الحوادث، فيكون حاملا لرؤية البطل"المذيع وزوجته"، والممثل لرؤية ومنظور المؤلف عن

---

(١) حنان قصاب و ماري إلياس المعجم المسرحي ص٩٥

حالة الصراع التي يعيشها الإنسان بين ما هو موجود وما يجب أن يوجد.

و رغم تنوع الفضاء المكاني في هذا النص الدرامي وتعدده فإنه لم يكن ديكورا فقط، تجري فيه الحوادث، بل إن جميع عناصر الفعل المسرحي وفنياته، تكشف لنا الكيفية التي نُظّم بها هذا الفضاء المكاني. فهو مرتبط بمتخيله، وتلك الفوضى التي عاشها أهل " كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى " بعد انتشار خبر تعذر نقل مباراة كرة القدم.. ومنه فإن تحليل الفضاء الدرامي الاجتماعي والسياسي لمسرحية " كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى " هو الذي نستطيع من خلاله الولوج إلى أعماق هذا النص الدرامي وكيفية بناء البطل فيها.

ولا يتأتى هذا الولوج إلا بوجود القارئ،الذي يلعب دورا كبيرا في إنتاج فضاء هذا النص من جديد، وذلك عبر القراءات المتعددة، التي تهدف إلى فك وتحليل معاني النص، ومحاولة فهم المعنى الوظيفي لهذا الفضاء المكاني الدرامي. لذا فتصفحنا لهذا النص الدرامي، ومعرفتنا المسبقة من أن

الأحداث تجري في أحد أيام العصر الذري الحجري على أرض اللامحدود الملوث على حد سواء، في مجتمع قبلي ينظر إلى المرأة على أنها ملك مادي ، هي كلها مفاتيح لولوج هذا العالم، أو بالأحرى محتوى النص ورامزاته، وتجعلنا نتسلح برؤية مسبقة تكون بمثابة نافذة نطل من خلالها، على روامز هذا النص ومرموزاته. فإن غابت هذه التصورات المسبقة، أو بالأحرى المفاتيح، فإن المكان والفضاء في هذا النص سيكتسي صفة الغموض أو الإبهام.

فتوظيف الكاتب للثنائيات الضدية منذ بداية النص، ليس من باب الاعتباط، بل حرصا من المؤلف على أن يعطي لكل لحظة وفعل من أفعال النص الدرامي إطارا وفضاء مكانيا، فيضع الشخصية الدرامية في إطارها الحقيقي، ليستطيع القارئ من خلاله تصور حياتها وسيرورتها، وسط الأشياء والفضاءات المحيطة بها.

ولم يجعل السيد حافظ حضور الفضاء المكاني في " كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى حضورا جزافيا أو اعتباطيا، بل يشكل الأرضية التي تستقبل أفعال الشخصيات، أو المرآة

العاكسة لها، فمجرد قراءتنا للعنوان – الذي هو بوابة التلقي– يجعلنا نتصور الشخصيات وملأها لهذا الحيز، فالفضاء والشخصية شيئان يكملان بعضهما البعض.

كما يمكننا الوقوف عند الفضاء التخيلي الذي أضفى عليه المؤلف صفة من الواقعية، فأصبح واقعيا أكثر. من خلال ذكره لبعض الأماكن: "الكلية"، "الجامعة"، "البيت"، "البلد"، "المدينة"، "الملعب"، "مبنى التلفزيون"، "البر"، "البحر"، أو بعض الكلمات الموحية بالمكان مثل سارتر، تشيكوف، نيتشه، اسخيلوس.....

إن تعاملنا مع هذه الأماكن المذكورة، لا ينحصر في وصفها الخارجي، وتقديم استعراض لمواضع ذكرها، وإنما في ما تثيره من ذكريات في القارئ وما تساهم به في بناء الشخصية البطلة "المذيع"، وإعطائه تأويلات لها حسب بيئته، فهي جزء من كيانه وحياته، بل إننا عندما نمر بمشاهد الأماكن في هذا النص الدرامي، نندمج معها في حميمة مطلقة.

" فالإنسان وهو ينظر إلى الأمكنة، لا يمنع نفسه من إضفاء فكره ومزاجه، وعواطفه عليها "[1].

إن المتلقي للفضاءات المكانية في هذا النص المسرحي، يجد نفسه يربطها بتجاربه الماضية، فيستحضر أمكنته الخاصة والحميمية، وفي هذا يقول"برغسون" "**Brigsson**": "إن المكان الذي أمضى فيه المرء طفولته، هو الفردوس المفقود، وهو يظل في حياة صاحبه، كأنه ماسة في عنق الأبدية.

وقد تتعدد الأماكن التي يقيم فيها الإنسان، ولكن يظل لمكان الطفولة تفرده، وسيمته الخاصة، وحميميته المطلقة"[2] .

وعليه فأغلب الفضاءات المكانية الواردة في هذا النص الدرامي، تمارس تأثيراً لا يستهان به على الشخصية البطلة والمتلقي، فتحرك فيه ديناميكية تجعله يعيش عبره أمكنته الخاصة به.

---

(١) غاستون باشلار. جماليات المكان. ترجمة غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٥، ٢٠٠٠، ص ٣٩(١)

(٢) محمد جبريل ـ مصر المكان ـ المجلس الأعلى للثقافة، مصر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٤

فالمتنقل بين هذه الفضاءات المكانية المتخيلة والمتجلية، يقع فريسة لأحلام اليقظة، فتراه يوازن بين هذه الأماكن الواردة، وأماكن في نفسه، فيشرد به ذهنه وخياله، ويحاول استحضارها، وهذا ما ذهب إليه "غاستون باشلار" عند ما قال :"إن القارئ الذي يقرأ غرفة، يعلق قراءاته، ويبدأ بالتفكير في محل إقامة قديم، إنه يبتعد عنك الآن، يصغي لذكرياته عن أب وجدة، عن أم أو خادم، وباختصار عن الإنسان الذي يسيطر على إحدى ذكرياته"(١). فيبرز هذا القول شدة تأثير المكان، وتداعياته المختلفة على فكر وذكريات القارئ والمتلقي، فلا يستطيع أن يفصل بين ما يقرؤه وما يتخيله، فهي عملية لا إرادية. وحتى وإن وظف السيد حافظ في نصه الدرامي هذا أماكن خيالية من صنعه، فإنه أسماها بأسماء حقيقية معروفة عند عامة الناس، فكانت ميدانا خصبا لأحداثه الدرامية، تتمازج فيها ذوات النص الدرامي بذات القارئ. فتكتسب الفضاءات المكانية في هذا العرض أبعادا

---

(١) غاستون باشلار ـ جماليات المكان ـ ص ٦٣ ـ

نفسية واجتماعية وتاريخية، تقفز إلى الذاكرة مباشرة،" وبهذا يغدو المكان، تلك البؤرة التي تمسك بالشخصيات، ولا تدع لها إلا هامشا محدودا للحرية والحركة، فيتحول بذلك إلى حالة نفسية ذهنية"(١).

وهذا ما ذهبت إليه "فاطمة الوهيبي" . في قولها: " إن الحديث عن المكان أيضا،هو بالضرورة حديث عن الجسد، وبما أن الجسد حيزنا الخاص في المكان والعالم، فهو ما إن ينوجد في المكان حتى يكون قد اشتبك في جدل العلاقة بالمكان، بل إن مجرد الوجود، هو بداية سلسلة من التفاعلات"(٢).

فالقارئ لهذا النص الدرامي، يجد نفسه إذا يزاحم الشخصية البطلة بجسدين، أولهما جسده الميتافيزيقي العياني، وجسده اللغوي المتشكل بين تلك الأماكن الطافحة بالدلالات والتوالد.

---

(١) فاطمة الزهراء حليمي . صورة البحر في الرواية العربية، حنامينا نموذجا، رسالة ماجيستير، ١٩٩٩ – ٢٠٠٠، جامعة قسنطينة، ص٣٤٣

(٢) فاطمة الزهراء الوهيبي . المكان الجسد والقصيدة . المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٥، ص ٣١ .

وسنورد فيما يلي دراسة تفصيلية للحيز المكاني الوارد في هذا النص الدرامي، من زاويتي الفضاء المفتوح والفضاء المغلق وتأثيرهما في بناء الشخصية البطلة وارتسامها في مخيال القارئ المتلقي. و انطلاقا من فكرة أن لكل حدث حيز زماني ومكاني يجري فيه، فإن للشخصيات في هذا الفعل الدرامي وبخاصة الشخصية البطلة حيز مكاني تدور فيه، أو لنقل إن الأمكنة في هذا النص الدرامي تتشكل باختراعات الشخصيات لها، إذن فالعلاقة بين الشخصيات والحوادث والأمكنة وطيدة جدا، وهذا يعني أنه بانعدام الحوادث والشخصيات تنعدم الأمكنة. "فالمكان هو أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث "[1]، وقد يكون الحدث مجموعة من الأفعال، التي تقوم بها شخصية ما، فتتخذ هذه الشخصية عالما واقعيا أو خياليا، أو مكانا لجريانها. وينشأ هذا المكان عن طريق تذكر الشخصية له مثل تذكر المذيع لمكان اللقاء بينه وبين زوجته. وفي هذا يقول "حسن

---

(١) حسن بحراوي . بنية الشكل الروائي . ص ٢٩ .

بحراوي" :" فمجرد الإشارة الى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث، وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث"(١) فالمكان هنا مدعاة للتخيل والدفع بالحوادث للأمام.

هذا الأمر، الذي نتحدث عنه في النص الدرامي الذي نحن بصدد دراسته في مواضع مختلفة منها. "الجامعة، المدينة، الملعب". فمجرد ذكرها هنا، بجعله يتبادر إلى أذهاننا أنها تحقق تلازمات سيميائية.

ولا أهمية للمكان إلا إذا وقع فيه الفعل أو الحدث ووظفته الشخصية البطلة، والعلاقة بينهما وثيقة، إذ أن : " المكان هو إطار الذي تقع فيه الأحداث"(٢) ولا يمكن للفعل المسرحي أن يتم إلا في إطار التكامل المكاني، فيرتبط كل مكان في النص الدرامي بمكان آخر من مخيلتنا، إضافة إلى ارتباط كل مكان في النص الدرامي بمكان العرض، وهذا ما يحقق تسلسل الأفعال واتساقها في النص أو العرض

---

(١) المرجع السابق، ص ٣٠
(٢) سيزا قاسم . بناء الرواية .ص١٠٢

الدرامي. إذ لا مكان للأحداث أو الأمكنة الاعتباطية في النص والعرض المسرحي، فكل شيء مدروس بدقة، وفق برنامج مسطر من المؤلف، فتنقلات الفعل الدرامي للشخصية البطلة " المذيع " . تحقق تكاملا مكانيا.

ولكن في خضم هذا الفضاء، كانت الشخصيات الفاعلة في هذا النص الدرامي : الزوجة، الأب، الفتاة، الصحفي .... تستحضر في مخيلتها أماكن أخرى. فاستطاعت الشخصيات الفاعلة استحضار بعض الأماكن وفق تداعيات، وتصورات تمنحها فرصة الولوج في العالم الدرامي العام . الذي يمكن أن نميز فيه مستويين من المكان، الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة.

أولاً : الأماكن المفتوحة:

وتتمثل في الأماكن العامة، والتي يختلط فيها البشر فيما بينهم، رغم اختلافهم، وهي التي لا تقيد الفرد تقييدا مطلقا،بل يكون فيها حرا في ممارسة أفعاله، والتعبير عن أفكاره،فلا يخضع لتقييد ولا لسلطة خاصة. وقد مثلت هذه الأماكن البنية الشاملة التي تشكل منها الفضاء الدرامي لحركة

الشخصية البطلة فساهم انفتاحها في تطور وتقدم الأفعال الدرامية، فيصبح الفاعل الدرامي حيويا إذ في " المكان المنفتح يلتقي البشر، ليزخر بالحركة و الحياة، ومنها يقضي على الإحساس بالعزلة والوحدة، ويمنح الانطلاق والانسجام مع الذات"(١). وعند تفحصنا للنص الدرامي أمكن لنا رصد بعض النماذج للأمكنة المفتوحة الواردة وفق مايلي:

١- المدينة:

وهو المكان الرئيس، الذي تسير إليه الحوادث وأفعال هذا النص الدرامي،

٢- الملعب:

وهو المكان الذي تم فيه الاختيار والاختبار وتتصاعد فيه الحوادث،

٣- الشارع:

---

(١)الطاهر روانية ." الرواية وفعاليات النص" . مجلة التبيين، العدد التاسع، ص ٤٤

(١) الطاهرروانية ." الرواية وفعالية النص" مجلة التبيين ص ٤٣ -.٤٤

وهو الرابط بين الفضاءين السابقين،ويدخل ضمن الأماكن المفتوحة، في النص الدرامي، أتبع بنمو الحوادث وكان الرابط بين مكان الاختيار ومكان الانفراج.

ثانياً : الأماكن المغلقة:

وهي تلك الأماكن المحدودة، التي تحدد للفرد المجالات التي يتحرك فيها، ويصفها "الطاهر روانية" قائلا:" تمثل الأماكن التي ترمز إلى النفي والعزلة والكبت، إذ إن الإنغلاق في المكان الواحد، تعبير عن العجز، وعدم القدرة على العمل والفعل، والفشل في التعامل مع العالم الخارجي، كما أنها ترتبط بالذكريات الأليمة في وعي الشخصيات، أي أنها بشكل أوبآخر، تحافظ على الذكريات وقيمتها الأساسية"(١). وقد كان أغلب الاستعمال للأماكن المغلقة في هذا النص الدرامي متمثلا في:البيت، مبنى الإذاعة، العيادة، الكافتيريا.

إن بناء الشخصية البطلة المعقد، أو الذوات الفاعلة فيها في هذا العمل الدرامي، أدى إلى تعدد الفضاءات المكانية

---

(١) الطاهر روانية ." الرواية وفعاليات النص" . مجلة التبيين، العدد التاسع، ص ٤٥

التخيلية، فبواسطة الذوات الفاعلة المتصارعة داخل الشخصية البطلة تتحدد الفضاءات المكانية، سواء أكانت الدرامية أم التخيلية، حيث يقول "عبد الملك مرتاض": " فلا الزمن زمن إلا بها ومعها،ولا الحيز حيزا إلا بها، حيث هي التي تحتويه وتقدره لغايتها"(١) .

وبهذا، فدلالة هذه الأمكنة ليس في حد ذاتها، أو في كونها مفتوحة أو مغلقة، أو مطابقتها للواقع من عدمها، وإنما تكمن في علاقتها بالشخصيات الفاعلة، واختراقها لها، وإحياء العلاقات بينها. فتلعب الشفرات المكانية في هذا العرض، دورا حاسما في تلقي القارئ لحوادثها. ففعل قراءة النص يتحول إلى فعل مشاهدة لحوادث مسرحية، تقع في أزمنة وأمكنة مختلفة فيدخل القارئ المتلقي فضاءات النص الدرامي، ويزاحم بأمكنته المتخيلة، أمكنة النص المسرحي.

---

(١) عبد الملك مرتاض . تحليل الخطاب السردي : معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق "، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط١ ، ١٩٩٥، ص . ١٢٧ .

تراتبية الثنائية بناء الشخصية البطلة في مسرحية (كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى حملت في طياتها لوحة متكاملة لفكر متمرد عن الواقع المعيش في ظل عولمة الأفكار بما يتعارض و قواعد الحضارة الإنسانية .

عمل مسرحي تجريبي ؛ مازج فيه المؤلف في صناعة بطل عمله الدرامي بين تقنيات مختلفة للعمل المسرحي فجمع مسرح العلبة مع خيال الظل مع التجريب ؛ لكنه أطل علينا بصورة فنية جديدة تتشارك فيها الكلمة و الحركة و الإيماءة في تشكيل وبناء البطل بشكل راق و جميل، و تنوعت فيه اللوحات خاصة تلك اللوحة النهائية التي حدث فيها الانقلاب الدرامي ليكتشف البطل أن المباراة لم تجر تماما وأن كل ماجرى محض خيال ؛ و ما كان لها من أثر على المتلقي الذي أُقحم داخل العمل بطريقة ذكية – غير مباشرة – ليكون حاضرا في النص بأفكاره و مشاعره و أحيانا بلمسته و هذا ما يحسب لصاحب العمل الذي وسّع رقعة النص من الخشبة إلى العقول والأذهان ذاتها .

نبذة مختصرة

الاسم واللقب: د. مفتاح خلوف

الرتبة: أستاذ محاضرصنف "أ" لمقياس الدراما والنقد المسرحي

جامعة محمد بوضياف المسيلة – الجزائر-

البريد الإلكتروني : meftah.khelouf@univ-msila.dz

- **شهادة البكالوريا تخصص رياضيات**
- **شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي**
- **ماجيستير في النقد المسرحي الجزائري بعنوان: "الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري" من جامعة الحاج لخضر باتنة**
- **دكتوراه العلوم في النقد المسرحي بعنوان: "شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري" من جامعة الحاج لخضر باتنة**
- **شهادة التأهيل الجامعي من جامعة محمد بوضياف المسيلة**
- **رئيس المجلس العلمي لكلية الآداب واللغات جامعة محمد بوضياف المسيلة**
- **عضو المجلس العلمي لجامعة محمد بوضياف المسيلة**
- **المشاركة في عديد الملتقيات الدولية والوطنية.**
- **رئيس فرقة بحث بمخبر: "المنهج السيميولوجي بين النظرية والتطبيق" جامعة محمد بوضياف المسيلة.**
- **رئيس ورشة لتطبيقات المنهج السيميولوجي في العرض المسرحي الجامعة الأردنية.**
- **عضو لجنة التحكيم للمهرجان العربي الأول لمسرح الصم الأردن.**
- **عضو لجنة التقييم والقراءة والتحكيم بمهرجان مسرح الشباب العربي الأردن**

- **رئيس لجنة التحكيم للمهرجان الوطني للمسرح الأمازيغي باتنة.**
- **عضو اللجنة العلمية للمهرجان الوطني للمسرح الأمازيغي باتنة.**
- **عضو اللجنة الفنية للمسرح الجهوي باتنة**

ببليوجرافيا الكاتب السيد حافظ
وأهم أعماله فى المسرح والرواية

- من مواليد محافظة الإسكندرية جمهورية مصر العربية ١٩٤٨
- خريج جامعة الإسكندرية قسم فلسفة واجتماع عام ١٩٧٦/ كلية التربية.
- أخصائي مسرح بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية من ١٩٧٤/١٩٧٦.
- حاصل على الجائزة الأولى في التأليف المسرحي بمصر عام ١٩٧٠.
- مدير تحرير مجلة (الشاشة) (دبي مؤسسة الصدي ٢٠٠٦– ٢٠٠٧).
- مدير تحرير مجلة (المغامر) (دبي مؤسسة الصدي ٢٠٠٦ – ٢٠٠٧).
- مستشار إعلامي دبي مؤسسة الصدى (٢٠٠٦ – ٢٠٠٧).
- مدير مكتب مجلة أفكار بالقاهرة (الكويت).
- مدير مركز الوطن العربي للنشر والإعلام (رؤيا) لمدة خمسة سنوات.
- حصل على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحي موجه للأطفال في الكويت عن مسرحية سندريلا عام١٩٨٠.
- حصل على جائزة التميز من اتحاد كتاب مصر ٢٠١٥
- كتب عنه أكثر من ٥٢ رسالة جامعية بين مشروع تخرج أو ماجستير أو دكتوراة

<u>عرض له في مسرح الطفل</u>

- مسرحية سندريلا (الكويت-سلطنة عمان-البحرين)	١٩٨٣ إخراج /منصور المنصور.
- مسرحية الشاطر حسن(الكويت-دبي-أبوظبي)	١٩٨٣ إخراج /أحمد عبد الحليم.
- مسرحية سندس (الكويت-البحرين-قطر)	١٩٨٥ إخراج /محمود الألفي.
- مسرحية على بابا (الكويت - دبى)	١٩٨٥ إخراج/ أحمد عبد الحليم.
- مسرحية أولاد جحا (الكويت - البحرين)	١٩٨٦ إخراج / محمود الألفي.
- مسرحية حذاء سندريلا(الكويت - بغداد)	١٩٨٧ إخراج /دخيل الدخيل.
- مسرحية بيبى والعجوز (الكويت - بغداد)	١٩٨٨ إخراج / حسين مسلم.
- مسرحية فرسان بنى هلال (الكويت)	١٩٨٩ إخراج / محمد سالم.
- عنتر بن شداد (الكويت)	١٩٨٩ إخراج/أحمد عبد الحليم
- مسرحية أولاد جحا (مصر)	١٩٨٩ إخراج / المؤلف.

- مسرحية سندس ١٩٨٩ إخراج / خمسة مخرجين.
- مسرحية حكاية لولو وكوكو ١٩٩٠ إخراج / المؤلف.
- مسرحية قميص السعادة – القاهرة ١٩٩٣ إخراج / محمد عبد المعطي
فرقة تحت١٨ القطاع الاستعراضي بطولة ١٩٩٦ إخراج / حسام عطا
وجدى العربي-عبد الرحمن أبو زهرة
عائشة الكيلانى-علاء عوض
- مســرحية حــب الرومــان وخيــرزان (القاهرة)
- فرقة تحت ١٨ القطاع الاستعراضي.. بطولة : مي عبد النبي - لمياء الأمير - محمد عبد المعطي ـ أحمد الحجار.
- مسرحية (سفروتة في الغابة) ١٩٩٨ إخراج/د. محمد عبدالمعطي
من إنتاج المؤلف .. وتم عرض المسرحية في (مهرجان قرطاج المسرحي بتونس) بطولة / وفاء الحكيم ـ محمد عبد المعطي

كتب العديد من الروايات منها :

١- مسافرون بلا هوية ١٩٩٧
٢- نسكافيه ٢٠١٠
٣- قهوة سادة ٢٠١١
٤- كابتشينو ٢٠١٢
٥- شاي أخضر - شاي بالياسمين ٢٠١٤
٦- كل من عليها خان ٢٠١٥
٧- حتى يطمئن قلبي ٢٠١٦
٨- ما أنا بكاتب (تشظى منها روايتان : وهمت به – شط إسكندرية يا شط الهوى) ٢٠١٧
٩- نور وموسى الحبل السري للروح ٢٠١٨
١٠- نيروزي والبنت وجد ٢٠١٨
١١- شهر زاد تحب القهوة سادة ٢٠١٨
١٢- كرس على البحر ٢٠١٨
١٣- هل ما زلت تشرب السيجار ٢٠١٨
١٤- الحاكم بأمر الله وشمس ٢٠١٨
١٥- وتحممت بعطرها ٢٠١٩
١٦- حكاية البنت لامار وقراقوش ٢٠١٩
١٧- لو لم أعشقها ٢٠١٩

١٨- كل هذا الحب ٢٠١٩
١٩- نسيت أحلامى فى باريس ٢٠١٩

مشاريع السيد حافظ الفنية للمسرح

١. **الغجرية والسنكوح**
٢. **وسام من الرئيس**
٣. **رحلات ابن بسبوسة**
٤. **أنا ما ليش حل**
٥. **عريس الغفلة**
٦. **حكاية الفلاح عبد المطيع**
٧. **حكاية مدينة الزعفران**
٨. **الحوش**
٩. **الراجل اللى لعبها صح**
١٠. **امسكوا سالم حشيشة**
١١. **ملك الزبالة**
١٢. **حرب الملوخية**
١٣. **مسرحية (سيمفونية العصافير) إعداد وإخراج الطالب الفلسطيني المقيم في بغداد هشام عبد الرحمن معدة عن مسرحية (حبيبيتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان) للكاتب المصري السيد حافظ مع مجموعة من أشعار معين بسيسو ومحمود درويش عرضت في معهد الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٨٧ على خشبة المسرح الدوار في المعهد وهي ضمن أطروحات الطلبة للتخرج في المعهد وكانت الممثلة زهرة بدن تمثل أحد أدوار المسرحية الرئيسة فيها ..**

كتب مشروعاً مسرحياً للقضية الفلسطينية وحرب أكتوبر والاستنزاف تضمن :

١. رجال في معتقل
٢. يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف الحانة الشاحبة العين
٣. والله زمان يا مصر
٤. الأقصى فى القدس يحترق
٥. أحبك يا مصر

كتب لمسرح الطفل مشروعا به مسرحيات

١) سندريلا
٢) الشاطر حسن
٣) أبو زيد الهلالى
٤) سندريلا والأمير
٥) سندس
٦) علي بابا
٧) أولاد جحا
٨) بيبى والعجوز
٩) سندباد سواح فى البلاد
١٠) قطر الندى
١١) عنتر بن شداد
١٢) فستق وبندق
١٣) القطة يويو
١٤) أحلام بابا نويل
١٥) حمدان ومشمشة
١٦) سفروته فى الغابة
١٧) حب الرمان وخيزران
١٨) الوحش العجيب

قدم مشروعا للمسرح التجريبى به

١) كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى

٢) حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث
٣) هم كما هم ولكن ليسوا هم
٤) علمونا أن نموت وأن نحيا
٥) الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء
٦) حبيبتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان
٧) حبيبتي أميرة السينما
٨) إشاعة
٩) إجازة بابا
١٠) الميراث
١١) سيمفونية المواقف ٥ مسرحيات تجريبية فصل واحد وهى
١٢) إيقاع في رحم الكلمات العذرية
١٣) نغم فى الحلم الفوضوى
١٤) تقسيمات مختزنة للشمس
١٥) سقوط حضارة لوط
١٦) الخادمة والعجوز (٦ مسرحيات تجريبية)
١٧) المفتاح
١٨) الخلاص يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف
١٩) سيزيف القرن العشرين
٢٠) الأشجار تنحنى أحيانًا (مسرحيات تجريبية) وهي
٢١) رجل ونبي وخوذة
٢٢) امرأة وزير وقافلة
٢٣) طفل وقوقع وقزح
٢٤) لهو الأطفال فى الأشياء شيىء
٢٥) تكاثف الغثاثة على الخلق موتًا

٢٦) **خطوة الفرسان فى عصر اللاجدوى.. كلمة**
٢٧) **محبوبتي محبوبتي قمر الخصوبة فى شرنقة حبنا ميلادًا**
٢٨) **تعثر الفارغات فى درب الحقيقة.. بحث**
٢٩) **ياله من عالم مظلم بارد متخبط**
٣٠) **بوابة الميناء**
٣١) **قدم مشروعًا للمسرح النسوي يحتوي على (٥) مسرحيات للنساء تحت عنوان إكسبريسو ومعها**
٣٢) **امرأتان**
٣٣) **ليلة ليلاء**
٣٤) **ليلة الخميس**
٣٥) **ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله**
٣٦) **ليلة اختفاء إخناتون**
٣٧) **ليلة اختفاء فرعون موسى**
٣٨) **المنشار**
٣٩) **التحقيق**
٤٠) **صراع الألوان مشروع مسرحيات قصيرة جدًا يضم ٣١ مسرحية بين دقيقة ونصف دقيقة.**
٤١) **المسافر ٢٠١٨**
٤٢) **الجراد ٢٠١٨**

أخرج للمسرح

- **مسافر ليل (لصلاح عبد الصبور) عام ١٩٧٠ من بطولة ٢٥ طفل وطفلة (أصغرهم ٦ سنوات وأكبرهم ١٢ سنة) عرض غنائى موسيقى (ألحان حمدى رؤوف وكورال ٤٠ طفل وطفلة) المسافر ٦ شخصيات والراكب ٦ شخصيات عشري السترة ١٠ شخصيات.**
- **(الحبل) إيوجين أونيل ١٩٦٨ بطولة مهدي يوسف (المؤلف الشهير**

الحالي) – معهد إعداد الفنيين التجاريين.

- **الزوبعة لمحمود دياب، كلية التربية عام ١٩٧٣.**
- **الخروج من ساحل المتوسط قصيدة محمود درويش عرض بطولة ١٢٠ ممثل وممثلة من الشباب.**
- **آه يا وطن ١٩٧٣ قصائد سيد حجاب، مجدي نجيب،عبد الرحمن الأبنودي-فؤاد حداد.**
- **حديقة الحيوان لإدوارد أولبي ترجمة على شلش بطولة "أحمد آدم" نجم الكوميديا حاليًا، صفاء غراب قصاص معروف حاليًا.**
- **كوكو ولولو، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج خاص.**
- **أولاد جحا، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج قصر ثقافة مصطفي كامل.**
- **نال جائزة أحسن مخرج في مراكز الشباب عام ١٩٧٠ عن مسرحية (جواز سفر) إعداد / عن أشعار محمود درويش وسميح القاسم.**

<u>أسس جماعات تجريبية للمسرح</u>

- **فرقة الصعاليك – فرقة ألف باء مسرح – جماعة الاجتياز – وكان ضمن هذه المجموعة الفنان/ فاروق حسنى وزير الثقافة السابق، ود/ مصطفي عبد المعطى وكيل وزارة الثقافة السابق. والفنان مسعد خميس وعلى الجندى ومحمد نوار وقد أخرج يوسف عبد الحميد مسرحية كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى بطولة مسعد خميس ونازك ناز ومسرحية سيزيف بطولة على الجندى.. ومسرحية إيقاع فى رحم الكلمات العذرية بطولة محمد أنور.**
- **جماعة المسرح الطليعي التى قدمت مسرحية (آه يا وطن) لمدة ١١٠ يوم وكانت أول فرقة للهواة في تاريخ مصر تقدم عرضًا متواصلاً دون إجازة – عام ١٩٧٣.**

<u>أعماله في فرق الأقاليم والمحافظات</u>

م	المكان	المسرحية	المخرج	سنة العرض

١	بيت ثقافة أبو تشت	رحلات ابن بسبوسة	فريد عبد الحميد	١٩٩٤
٢	بيت ثقافة السنبلاوين	رحلات ابن بسبوسة	رجائي فتحي	١٩٩٥
٣	قصر شبرا الخيمة	ملك الزبالين	محمد الخولي	١٩٩٦
٤	ميت غمر	ملك الزبالين	علي عزب	١٩٩٦
٥	العائم	ملك الزبالين	محمد الخولي	١٩٩٦
٦	القليوبية	ملك الزبالين	ماهر سليم	١٩٩٦
٧	أبو حمص	قراقوش والأراجوز	سيد هنداوي	١٩٩٧
٨	العريش	النديم	عبد الستار الخضري	١٩٩٧
٩	غزل المحلة	خطفوني ولاد الإيه	مجدي مجاهد	١٩٩٧
١٠	بلبيس	رحلات ابن بسبوسة	إبراهيم شكري	١٩٩٧
١١	المسرح العائم	قراقوش والأراجوز	محمد الخولي	١٩٩٧
١٢	بيت منشية ناصر	عاشق القاهرة	أحمد عبد الباقي	١٩٩٨
١٣	قصر	حكم قراقوش	أسامة شفيق	١٩٩٨
١٤	بيت النصر	ملك الزبالين	فوزي شنودة	١٩٩٩
١٥	أبو حمص	ملك الزبالين	عادل شاهين	٢٠٠١
١٦	الجيزة	حرب الملوخية	أشرف فاروق	٢٠٠٢
١٧	أبنوب	حرب الملوخية	عادل بركات	٢٠٠٢
١٨	الغنايم	وسام من الرئيس	محمد المصري	٢٠٠٤
١٩	زفتى	وسام من الرئيس	السيد الحسيني	٢٠٠٤

أشهر ما أخرج السيد حافظ من مسرحيات للمسرح

١) بنطلون روميو تأليف ابو السعود الأبيارى

٢) الغربان - تأليفه

٣) مسافر بلا متاع لجان انوى.

٤) الخواجة لامبو مات لعبد الرحمن الأبنودي

٥) شرق المتوسط لمحمود درويش

٦) الزوبعة لمحمود دياب

٧) الحبل لجان أنوى

٨) حديقة الحيوان لإدوارد أولبي بطولة أحمد آدم

٩) هم كما هم وليسوا هم الصعاليك تأليفه وبطولة مهدي يوسف المؤلف الشهير حاليًا مؤلف يوميات ونيس

١٠) ليالي الحصاد لمحمود دياب

١١) أحبك يا مصر تأليفه

١٢) سندس تأليفه

١٣) الخطوبة لتشيكوف

١٤) المخبأ تأليفى

١٥) والله زمان يا مصر تأليفه

١٦) أحبك يا مصر تأليفه

١٧) مصطفى كامل تأليفه

١٨) عبد الله النديم تأليفه

١٩) مسافر ليل لصلاح عبد الصبور كاملة من بطولة ٣٠ طفلاً ألحان حمدى رؤوف

٢٠) أولاد جحا تأليفه

٢١) ومن أشهر ممن ساعده في الإخراج لسنوات
الأستاذ عادل شاهين
الأستاذ محمد غباشي النجم المعروف الآن
المخرج ناجي أحمد ناجي
المخرج سيد شعبان
المخرج رمضان عبد الحفيظ

أخرج مسرحياته المؤلفة للمسرح من مصر الأساتذة المخرجون

أحمد عبد الحليم أخرج ٤ مسرحيات
محمود الألفى مسرحيتان
مجدى عبيد مسرحيتان
فاروق زكى مسرحية
دكتور محمد عبد المعطى مسرحيتان
دكتور حسام عطا مسرحية

فاروق زكى مسرحية
سمير حسنى مسرحية
محمد متولى مسرحية
عبد الرحمن الشافعى مسرحية
أشرف فاروق مسرحية
أحمد إسماعيل مسرحية
سمير زاهر مسرحية
عادل شاهين مسرحية
أسامة شفيق مسرحيتان
مجدى مجاهد مسرحينان
محمد سالم مسرحية
على سرحان مسرحية
عباس أحمد مسرحية
إميل شوقى مسرحية
بالإضافة لحوالي ٣٠ مخرجًا من أشهر مخرجي المحافظات

<u>أخرج مسرحياته من العراق الأساتذة</u>

- **د وليم يلدا مسرحية الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء**
- **دكتور سعدي يونس مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع**
- **دكتور عباس التاجر العراق بابل مسرحية حكاية مدينة الزعفران**
- **دكتور بشار عليوى مسرحية اختفاء أبي ذر الغفارى**
- **المخرج هشام عبد الرحمن (إعداد وإخراج) مسرحية (سيمفونية العصافير) الفلسطينى المقيم فى بغداد معدة عن مسرحية (حبيبيتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان) للكاتب المصرى السيد حافظ مع مجموعة من أشعار معين بسيسو ومحمود درويش عرضت فى معهد الفنون الجميلة فى بغداد عام ١٩٨٧ على خشبة المسرح الدوار فى المعهد وهى ضمن أطروحات الطلبة للتخرج فى المعهد وكانت الممثلة زهرة بدن تمثل أحد أدوار المسرحية الرئيسة فيها ..**

<u>من الكويت أخرج مسرحياته</u>

- **منصور المنصور (مسرحية سندريلا)**
- **دخيل الدخيل (مسرحية سندريلا والأمير الجزء الثاني)**
- **د حسين مسلم (مسرحية بيبي والعجوز)**

- **عبد الله عبد الرسول (مسرحية مدينة الزعفران وحكاية الفلاح عبدالمطيع)**

أشهر من أخرج له فى الإمارات

جاسم عبيد الساحر حمدان

أشهر من أخرج له من تونس

الطيب السهلي المخرج التونسي أخرج مسرحية الفلاح عبد المطيع مرة فى فرقة جزائرية باسم " الليلة نحكى " ونالت جالزة افضل عرض ٢٠١٠ ومرة فى تونس لفرقة تونسية تونس باسم "ثورة الصبار"

كتب ودراسات مسرحية قدمت عن أعماله المسرحية

كتاب بحث رسالة الحكاية الشعبية في مسرح الطفل في الكويت - دراسة في مسرح السيد حافظ للباحثة آمال الغريب-المعهد العالي للفنون المسرحية ١٩٨٤- الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٧.

- **كتاب بحث رسالة في الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسرح السيد حافظ - سميرة أوبلهي - مكناس المغرب ١٩٨٦-الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٨.**
- **بحث في اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ- موسكو- تحت إشراف المستشرق فلاديمير شاجال.**
- **كتاب إشكالية التأهيل في المسرح العربي - صليحة حسني - بحث- كلية الآداب والعلوم الإنسانية - المغرب. الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٧.**
- **كتاب الفلاح في المسرح العربي - نموذجًا حكاية الفلاح عبدالمطيع - للسيد حافظ – خديجة الفلاح - جامعة محمد الأول -المغرب الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٨.**
- **كتاب البطل الثوري في مسرح السيد حافظ - نموذجا ظهور واختفاء أبي ذرالغفاري- منصورية مباركي - وجدة - المغرب. الناشر مركز**

الوطن العربي ١٩٨٩.

- كتاب القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ -نموذجًا ٦ رجال في معتقل شنايف الحبيب - المغرب. الناشر مركز الوطن العربي ١٩٩٠.
- مفهوم الإرشادات المسرحية ومسألة التجريب في المسرح العربي. السيد حافظ نموذجًا من خلال مسرحية " طفل وقوقع وقزح " حقون حميد - المغرب ١٩٩٢.
- التجريب في مسرح السيد حافظ الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب- نموذجا- عائشة عابد - جامعة محمد الأول - ١٩٩١.
- الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل عن السيد حافظ - نموذجًا علي بابا- نزيهة بن طالب (الناشر - العربي للتوزيع).
- مسرح الطفل عن السيد حافظ – نموذجًا " مسرحية الشاطر حسن " فاطمه حاجى - المغرب ١٩٩١.
- التجريب والعبث في المسرح العربي من خلال مسرحية سيزيف للسيد حافظ – حليمة حقوقى ١٩٩٢.
- التجريب في مسرح السيد حافظ نموذجًا ١ " حبيبتي أنا مسافر و القطار أنت والرحلة الإنسان " ١٩٩٢-١٩٩٣ بنيونس الهواري. (المغرب)
- المسرح السياسي عند السيد حافظ من خلال مسرحية " ملك الزبالة أو الزبالين " رزوق أحمد – جامعة محمد الأول _ وجدة _ المغرب _ ١٩٩٦.
- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجًا مسرحية " قميص السعادة " نعيمة عبد اللاوي ١٩٩٦-١٩٩٧. (المغرب).
- إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا بنيونس الهواري ١٩٩٩-٢٠٠٠ (المغرب).

- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية "سندريلا والأمير - وقميص السعادة" د. عبد العزيز خلوفة.
- جامعة محمد بن الله - فاس – المغرب ٢٠٠٢-٢٠٠٣.
- المسرح التجريبي عند السيد حافظ نموذجًا مسرحية " سيزيف " سميرة لمسايح ٢٠٠٢-٢٠٠٣ (المغرب).
- التراث والمسرح مسرحية " حلاوة زمان " للسيد حافظ - نموذجًا - فاطمة زكاوي ٢٠٠٢-٢٠٠٣
- دور مسرح الطفل في ترسيخ بعض القيم الأخلاقية عن طريق الحكاية الشعبية نموذج " سندريلا " للسيد حافظ - سناء جلال أحمد علي – جامعة المنوفية – قسم الإعلام التربوي – جمهورية مصر العربية ٢٠٠٢- ٢٠٠٣.

<u>من أهم الكتب التي كتبت عن السيد حافظ</u>

١- السيد حافظ والمسرح التجريبي د. ليلى بن عائشة - جزائرية
٢- دكتور على عاشور الجعفر مسرح الطفل – كويتي
٣- كتاب السيد حافظ ومسرح الطفل – كويتي
٤- الفعل الدرامى فى مسرح السيد حافظ - دكتور مصطفى رمضاني (مغربى) و٦ باحثين معه.
٥- التشظى وتداخل الأنواع الأدبية (تجربة السيد حافظ فى المسرواية) "جزءان" د. نجاة صادق الجشعمي – عراقية.
٦- التنوع الدلالي فى مسرح الطفل ما بين التناص والتراث والإخراج. د. نجاة صادق الجشعمي – عراقية.
٧- رؤية النقد لعلامات النص المسرحي لمسرح الطفل فى الوطن العربي. د. نجاة صادق الجشعمي – عراقية.
٨- تمظهر التجديد فى بنية السرد فى القصة القصيرة "السيد حافظ نموذجًا". د. نجاة صادق الجشعمي – عراقية.
٩- المسرح التجريبى بين المراوغة اضطراب المعرفة د. نجاة صادق

الجشعمى– عراقية.

١٠- إشكالية الحداثة والرؤى النقدية فى المسرح التجريبى د.نجاة صادق الجشعمي– عراقية

١١- السيد حافظ فى عيون الباحثين والنقاد الجزائريين د. نجاة صادق الجشعمى–العراق.

١٢- السيد حافظ فى عيون نقاد المغرب - د. نجاة صادق الجشعمي – العراق.

١٣- المشاكس – د. نجاة صادق الجشعمي – العراق.

١٤- انحطاط العالم – د. إبراهيم بوخالفة – الجزائر.

١٥- تمثيل العالم – د. إبراهيم بوخالفة – الجزائر

١٦- خصوصية التأليف لمسرح الطفل فى الوطن العربى (نموذجاً السيد حافظ) – م.م. حيدر على الأسدى – العراق.

مشـاركات

- **شارك في مهرجان - قرطاج (تونس)**
- **بغداد (العراق) - الأردن**
- **أبو ظبي - القاهرة**
- **الإسكندرية - مطروح**
- **مهرجان بيجاية (الجزائر)- مهرجان مدينة وجدة المسرحى (المغرب)**
- **مهرجان مسرح الطفل (الكويت)**

العنوان ١٢ شارع طارق يحيى عبد الغنى – التعاون – الهرم – الجيزة
موبايل ٠٠٢٠١٢٨١١١١٨٧٥ – ٠١١١٦٤٠٩٥٦٨ – ٠١٠٦٥٣٣٠٢٩٩

E-mail : Justhappy_man2000@yahoo.com
hafez66@live.com

فهرس